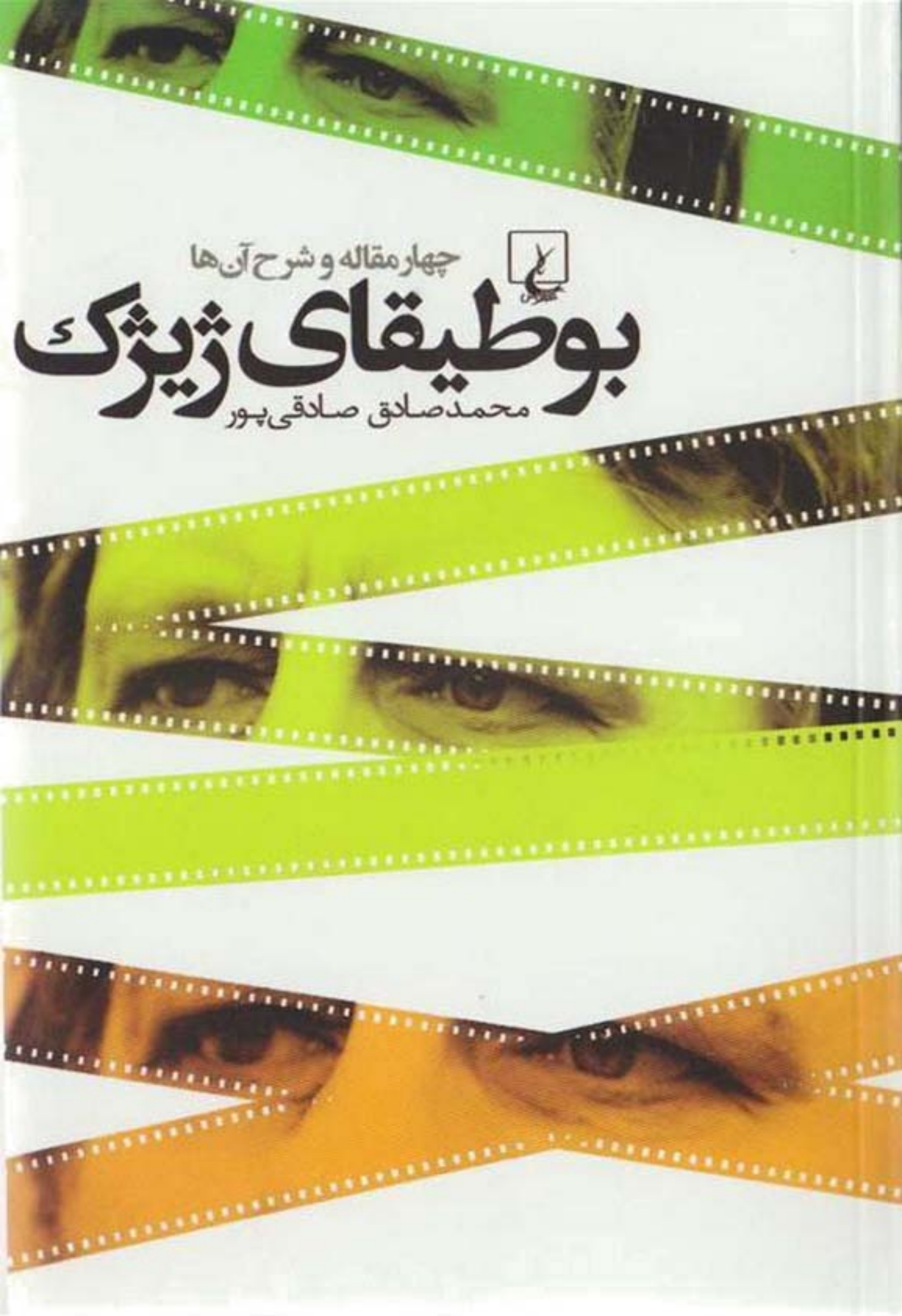

چهار مقاله و شرح آن‌ها

بوطیقای ژیژک

محمدصادق صادقی‌پور

تقدیم به اسلاوی ژیژک
و همه اندیشه‌ورزانی که با تفکر انتقادی در راه
آزادی انسان از حصار بردگی، گام برمی‌دارند...

م.

سرشناسه: صادقی‌پور، محمدصادق، ۱۳۵۸ ـ، گردآورنده
عنوان و نام پدیدآور: بوطیقای ژیژک: چهار مقاله و شرح آن‌ها/ محمدصادق صادقی‌پور
مشخصات نشر: تهران: ققنوس، ۱۳۹۱.
مشخصات ظاهری: ۲۰۰ ص.
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۳۱۱-۹۹۹-۷
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
عنوان دیگر: چهار مقاله و شرح آن‌ها
موضوع: ژیژک، اسلاوی، ۱۹۴۹ ـ م. ـ نقد و تفسیر
موضوع: ژیژک، اسلاوی، ۱۹۴۹ ـ م. ـ نظریه در باره سینما
موضوع: سینما ـ نقد و تفسیر ـ مقاله‌ها و خطابه‌ها
شناسه افزوده: ژیژک، اسلاوی، ۱۹۴۹ ـ م.
شناسه افزوده: Zizek, Slavoj
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۱ ۲۳ص۹۴ژ/B۴۸۷۰
رده‌بندی دیویی: ۱۹۹/۴۹۷۳
شماره کتابشناسی ملی: ۲۸۰۹۳۰۶

بوطیقای ژیژک

چهار مقاله و شرح آن‌ها

محمدصادق صادقی‌پور

انتشارات قُقنوس
تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،
شمارهٔ ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶
* * *
محمدصادق صادقی‌پور
بوطیقای ژیژک
چهار مقاله و شرح آن‌ها
چاپ اول
۱۱۰۰ نسخه
زمستان ۱۳۹۱
چاپ شمشاد
حق چاپ محفوظ است
شابک: ۷ ـ ۹۹۹ ـ ۳۱۱ ـ ۹۶۴ ـ ۹۷۸
ISBN: 978 - 964 - 311 - 999 - 7
www.qoqnoos.ir
Printed in Iran
۷۰۰۰ تومان

فهرست

مقدمه ۷

۱. روانکاوی و سینما ۱۳

مرگ و دوشیزه ۲۸

۲. فلسفه و سینما ۵۷

ژیژک و پسامدرنیسم ۷۲

ابژهٔ مستهجن پسامدرنیته ۸۶

گسست پسامدرنیست ۸۶

دیوان‌سالاری و کیف ۹۷

۳. سیاست و سینما ۱۱۳

فانتزی به‌مثابهٔ مقوله‌ای سیاسی: رهیافتی لاکانی ۱۲۰

۴. مطالعات سینمایی ۱۴۹

آیا راهی درخور برای بازسازی فیلمی از هیچکاک وجود دارد؟ ۱۵۲

ستوم هیچکاکی ۱۵۵

مورد نگاه خیرهٔ گمشده ۱۶۴
پایان‌های چندگانه ۱۷۱
بازسازی ایدئال ۱۷۶

فهرست منابع ۱۹۳
نمایه ۱۹۵

مقدمه

اسلاوی ژیژک، متولد ۲۱ مارس ۱۹۴۹ جامعه‌شناس، فیلسوف پسامدرن و منتقد فرهنگی اسلوونیایی است. او در لیوبلیانا، پایتخت اسلوونی (که در آن زمان بخشی از کشور یوگسلاوی بود) و در خانواده‌ای بوروکرات از طبقهٔ متوسط متولد شد. اسلوونی که محل تولد و شکل‌گیری شخصیت اوست، مانند ماتریسی است که آغاز و بخش مهمی از فعالیت روشنفکری و سیاسی او را در خود جای می‌دهد. او در رشته‌های جامعه‌شناسی و فلسفه به تحصیل پرداخت و دکترای فلسفه را از دانشگاه لیوبلیانا و، بعدها، دکترای روانکاوی را از دانشگاه پاریس زیر نظر ژاک آلن میلر، داماد و دوست بسیار نزدیک ژاک لاکان، و فرانسوا رنو دریافت کرد. در همان دوران دانشجویی، ژیژک از تعلیمات رسمی مکتب فرانکفورت که در آن زمان بسیار فراگیر شده بود و نیز جریان مخالف‌خوان سنت هایدگری رویگردان شد و به نظریه‌هایی روی آورد که خاستگاهشان در فرانسه بود.

در اوایل دههٔ ۱۹۷۰، او و دیگر همفکرانش به گروهی از اندیشمندان

فرانسوی مانند لاکان، دریدا، آلتوسر و فوکو علاقه‌مند شدند و شروع به ترجمه و انتشار افکار آنان در یکی از ماهنامه‌های فرهنگی اسلوونی به نام پروبلمی کردند و در اواخر دههٔ ۱۹۷۰، انتشار مجموعه کتاب‌هایی با عنوان آنالکتا را آغاز کردند که همان روند چاپ مجموعه آثار ملهم از اندیشه‌های ژاک لاکان و ترجمه‌هایی در این زمینه را دنبال می‌کرد. شروع زندگی کاری ژیژک به دلیل محیط سیاسی دههٔ ۱۹۷۰ یوگسلاوی چندان بسامان نبود. در سال ۱۹۷۵، زمانی که پایان‌نامهٔ فوق‌لیسانسش با عنوان «مناسبت‌های نظری و عملی ساختارگرایی فرانسوی» از نظر سیاسی مورد سوءظن قرار گرفت، از اشتغال او در دانشگاه لیوبلیانا ممانعت به عمل آمد. او در این پایان‌نامه به تحلیل نفوذ روزافزون اندیشه‌ورزان فرانسوی مانند ژاک لاکان، ژاک دریدا، ژولیا کریستوا، ژیل دلوز و کلود لوی استروس پرداخته بود. پس از حذف شدنش از نظام دانشگاهی از نظر فعالیت حرفه‌ای فکری دوران فترتی را از سر گذراند و در ارتش یوگسلاوی خدمت سربازی‌اش را انجام داد. او در این زمان برای گذران زندگی به ترجمهٔ متون فلسفی از زبان آلمانی پرداخت.

ژیژک در سال ۱۹۷۷، وارد کمیتهٔ مرکزی اتحادیهٔ کمونیست‌های اسلوونی شد و به مطالعات فلسفی جدی‌تر نگریست. در همان زمان، انجمن روانکاوی نظری تأسیس شده بود که کاملاً زیر نفوذ گرایشی تماماً لاکانی قرار داشت و البته تأسیس و فعالیت این انجمن به بهای تعارض با لاکانی‌های نامتعارف‌تر تمام شده بود. داشتن گرایش متعارف لاکانی برچسبی بود که بر، به‌اصطلاح، مکتب روانکاوی اسلوونی یا لیوبلیانا الصاق شده بود؛ که تمایل به جانب دغدغه‌های فلسفی و عدم ارتباط با روانکاوی بالینی که در کلینیک‌ها انجام می‌شد، از ویژگی‌های آن بود. مکتب لاکانی اسلوونی که میرام بوزوویچ، دراکو کوبه، ملادن دالر، رناتا

سالکل و آلنکا زوپانچیچ از جمله اعضای آنند، در سه زمینهٔ اصلی فعالیت می‌کند:

۱. خوانش‌های لاکانی از فلسفهٔ کلاسیک و مدرن (به‌ویژه آثار ایدئالیست‌های آلمانی)؛
۲. تلاش در جهت شرح دادن نظریه‌های لاکانی در زمینهٔ ایدئولوژی و قدرت؛
۳. تحلیل‌های لاکانی از فرهنگ و هنر (به‌ویژه سینما).

در آغاز، اواخر دههٔ ۱۹۷۰ و اوایل دههٔ ۱۹۸۰، مناسبات بین‌المللی این مکتب عمدتاً با فرانسه و مدرسهٔ فرویدی ژاک آلن میلر بود، اما بعدها به جانب دنیای انگلیسی‌زبان معطوف شد. به‌رغم این‌که این گروه اعتباری بین‌المللی به دست آورده است، جامعهٔ اندیشه‌ورز اسلوونی در برابر پذیرش آن‌ها مقاومت می‌کند تا حدی که هنوز نتوانسته‌اند به طور کامل فعالیت‌هایشان را در درون کشور جنبهٔ قانونی ببخشند و لذا هنوز در نهادها و سازمان‌های مختلف پراکنده‌اند. از این گذشته، و با وجود فعالیت‌هایی که ذکر شد، در اسلوونی این گروه بیش از آنکه به دلیل فعالیت‌های روشنفکری‌اش مشهور باشد، گروهی با فعالیت‌های سیاسی شناخته می‌شود.

جریان مخالفی را که در اسلوونی در برابر رژیم کمونیستی وجود داشت، می‌توان به شاخه‌های متعددی تقسیم کرد؛ نویسندگان ملی‌گرا با گرایش‌های هایدگری، گروه‌های طرفدار حقوق مدنی متعلق به جناح چپ جدید و گروه‌های روشنفکری کاتولیک. این ترکیب ناهمگون با شکل‌گیری نظام دموکراتیک پس از پایان کمونیسم به مزیتی برای کشور اسلوونی تبدیل شد. این امر به اسلوونی کمک کرد تا از دچار شدن به سرنوشتی مشابه کرواسی و صربستان بگریزد که در آن‌ها احزاب

ملی‌گرای متفرد ادارهٔ سلطه‌طلبانهٔ ساختار قدرت را در دست داشتند. در اسلوونی، گروه لاکانی خود را از نظر سیاسی در شاخهٔ چپ حزب لیبرال ـ دموکرات جای داد که مخالف جنبش حقوق مدنی به حساب می‌آمد و موضعی کاملاً ضدملی‌گرایانه داشت. در نخستین انتخابات ریاست جمهوری در سال ۱۹۸۹، اسلاوی ژیژک یکی از نامزدهای انتخاباتی بود که البته حمایت حزب لیبرال ـ دموکرات از گروه او مشخصاً با هدف تاکتیکی جلوگیری از افتادن قدرت به دست ملی‌گرایان دست‌راستی انجام شد. موضع گروه لاکانی‌های اسلوونی گرایش مارکسیستی تمام‌عیاری محسوب می‌شود.

در حال حاضر، ژیژک پژوهشگر ارشد مؤسسهٔ جامعه‌شناسی در دانشگاه لیوبلیانای اسلوونی است. او همچنین استاد مهمان دانشگاه‌های شیکاگو، کلمبیا، کنسرسیوم لندن، پرینستون، مینه‌سوتا، کالیفرنیا، ایروین و میشیگان هم بوده و در حال حاضر مدیریت بین‌الملل مؤسسهٔ علوم انسانی بیرک‌بک در دانشگاه لندن را عهده‌دار است.

سه قطب اصلی دستگاه تحلیلی ژیژک سه اندیشمند اروپایی یعنی هگل، مارکس و لاکان است. ژیژک فیلسوفی رادیکال است که پارادایم‌های ژاک لاکان در روانکاوی، گئورک ویلهلم فریدریش هگل در فلسفه و کارل مارکس در سیاست را در دستگاه فکری منحصربه‌فرد خود ترکیب کرده و پیچیدگی ذاتی آن‌ها را با آوردن مصداق‌هایی از فرهنگ عامه و سینما ساده‌تر ساخته و، به این ترتیب، تصویر خشک و مغلق‌نمای همیشگی فلسفه را از آن زدوده و آن را به حوزه‌ای جذاب برای گسترهٔ وسیع‌تری از مخاطبان تبدیل کرده است.

این درهم‌آمیختن فلسفهٔ متعالی با جلوه‌های مبتذل فرهنگ عامه‌پسند در حقیقت ترکیب مباحثات متفاوتی است که به خلق دستگاهی

میان‌رشته‌ای منجر می‌شود که کار ژیژک را به دنیای فردریک جیمسون نزدیک می‌کند که از جمله مهم‌ترین ویژگی‌های دنیای پسامدرن امروز را آمیزش فرهنگ متعالی و فرهنگ عامه‌پسند می‌داند و تحلیل‌های انتقادی او نیز در چارچوب یک دستگاه فکری میان‌رشته‌ای شکل می‌گیرد.

کتاب حاضر شامل چهار مقالهٔ نسبتاً مفصل از اسلاوی ژیژک است که به چهار وجه مهم فعالیت اندیشه‌ورزی ژیژک یعنی روانکاوی، فلسفه، سیاست و مطالعات سینمایی می‌پردازد و البته فصل مشترک هر چهار مقاله محوریت سینما در آن‌هاست و فکر می‌کنم در میان انبوه آثار منتشر شده در خصوص ژیژک، جای خالیشان احساس می‌شود.

۱

روانکاوی و سینما

هم روانکاوی و هم سینما را می‌توان فرزندان قرن بیستم نامید، زیرا اگرچه بر اساس نگرشی صرفاً تقویم‌نگارانه هر دو در سال‌های پایانی قرن نوزدهم متولد شدند، بسط و توسعهٔ آن‌ها به گونه‌ای که آیینهٔ تمام‌نمای تصور امروزی ما از این دو واژه را رقم بزنند به‌تمامی در قرن بیستم به وقوع پیوست. نکتهٔ جالبی که در این‌جا می‌توان به آن اشاره کرد این است که اصطلاح روانکاوی را نخستین بار زیگموند فروید، بنیانگذار این رشته، در سال ۱۸۹۶، یعنی تنها چند ماه پس از نخستین نمایش سینمایی آغازگر تاریخ سینما، یعنی برادران لومیر، در دسامبر سال ۱۸۹۵ در گران‌کافه، وضع کرد. بعد از این تقارن در تولد، روانکاوی و سینما هر کدام به راه خود رفتند و همراهی یا ارتباط چشمگیری تا حداقل بیست سال بعد نداشتند؛ تا این‌که در دههٔ ۱۹۲۰ نظریه‌پرداز-فیلمسازانی مانند ژرمن دولاک، ژان اپستاین و لویی دلوک، که اتفاقاً همگی فرانسوی بودند، در مقام بنیانگذاران جنبش آوانگارد سینمایی در فرانسه به تجربه‌هایی در

زمینهٔ تلفیق نظریه‌پردازی و خود فرایند فیلم‌سازی (نه نظریهٔ فیلم) دست زدند.

مهم‌ترین موضوع‌هایی که این امپرسیونیست‌های دههٔ ۱۹۲۰ سینمای فرانسه در تلفیق نظریه و فیلم به آن‌ها پرداختند، عمدتاً صبغه‌ای روانکاوانه داشت که شامل ذهنیت،[1] ناخودآگاه،[2] رابطهٔ تماشاگر با پرده (که بنیانگذار مباحث مربوط به آپاراتوس سینمایی و تأثیر آن بر فرایند ادراک فیلم توسط تماشاگر و رابطهٔ این دو با یکدیگر در سال‌های بعد شد) و، به طور کلی، قابلیت‌های روانکاوانهٔ فیلم می‌شد.

آوانگاردهای فرانسوی دههٔ ۱۹۲۰ بسیار به نمایش دنیای ذهنی شخصیت‌ها در فیلم‌هایشان علاقه‌مند بودند و به مدد تصویر کردن رؤیاها، خیالپردازی‌ها و خاطره‌های آنان سعی در انتقال ذهنیت این شخصیت‌ها به تماشاگر داشتند و در این زمینه در سینمای آن دوران کاملاً پیشرو بودند.

مثلاً، ژرمن دولاک در برجسته‌ترین اثر سینمایی‌اش، خانم بودهٔ خندان[3] (۱۹۲۳)، داستان زنی هنرمند را روایت می‌کند که همسر خشن و بی‌احساسش او را درک نمی‌کند و همین موضوع او را به اندیشهٔ نابودی مرد می‌کشاند، و به مدد تکنیک‌هایی کاملاً فرمال، مانند نورپردازی عجیب و غیرواقعی، تصویر ذهنی زن از شوهرش را نشان می‌دهد که او را به‌شکلی از ریخت‌افتاده و معوج می‌بیند.

از وضوح خارج کردن لنز دوربین برای تصویر کردن حالت ذهنی شخصیت‌ها، دستکاری در تصویر به کمک دوربین فیلمبرداری از قبیل حرکت آهسته و نماهای نقطهٔ دید که نمی‌توان آن‌ها را به شخصیت

---

1. Subjectivity 2. Unconscious

3. *The Smiling Madame Beudet* (la souriante Madame Beudet)

خاصی نسبت داد، تدوین سریع و استفاده از نماهایی با طول چند قاب و... از دیگر تکنیک‌های فرمال این سینماگران آوانگارد در تصویر کردن ذهنیت و ناخودآگاه شخصیت‌های فیلم‌هایشان به شمار می‌آمد.

پس از این دوره در تاریخ سینما، روانکاوی و سینما تا اواخر دههٔ ۱۹۶۰ چونان دو خط موازی به حرکت خود ادامه دادند و هر کدام توسعهٔ زیادی یافتند، اما ارتباط چشمگیری میان آن‌ها شکل نگرفت.

نظریهٔ ادبی در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ آموزه‌های روانکاوی را به خدمت گرفت، اما همان‌طور که گفته شد، ورود روانکاوی به عرصهٔ نظریهٔ فیلم تا اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و، به طور مشخص، در دههٔ ۱۹۷۰ اتفاق نیفتاد. آنچه در این زمان زمینه‌ساز ورود روانکاوی به عرصهٔ نظریهٔ فیلم شد، زیر سؤال رفتن راهبرد نظریهٔ جامع[1] ساختارگرایی از سوی جریان‌های پساساختارگرایی،[2] واسازی، فمینیسم و البته روانکاوی بود. برای تبیین تحولات این دورهٔ تاریخی، لازم است کمی به عقب بازگردیم و جریان‌هایی را بررسیم که به دستاوردهای اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و دههٔ ۱۹۷۰ منتج شد.

با نظر به آنچه در این نوشتار مد نظر است، نقطهٔ آغاز بحث نظریهٔ زبان‌شناسی ساختاری فردینان دو سوسور، زبان‌شناس سویسی، است که آن را در اوایل قرن بیستم (۱۹۰۷ـ۱۹۱۱) وضع کرده است؛ اصطلاح نشانه‌شناسی[3] به معنای بررسی و مطالعهٔ نشانه‌ها در زندگی اجتماعی و جهان اطراف از دل این نظریه بیرون آمده است. علم مطالعهٔ نشانه‌ها[4] هم که، مدتی قبل از سوسور، چارلز سندرس پیرس آمریکایی ابداع کرده بود، زمینهٔ مطالعاتی و رئوس مشابهی با کار سوسور داشت، اما با توجه به

---

1. Total Theory 2. Post-Structuralism 3. Semiology
4. Semiotica

استفاده‌ای که رولان بارت در دههٔ ۱۹۵۰ از زبان‌شناسی ساختاری سوسور کرد، که در ادامهٔ سیر تاریخی خود بر نظریهٔ فیلم و نیز روانکاوی تأثیر گذاشت، در این زمینه دیدگاه‌های سوسور بیش‌تر محل رجوع است تا پیرس. در واقع همان‌طور که کریستین متز پیشنهاد کرده است، می‌توان سمیوتیکس[1] را علم مطالعهٔ نشانه‌ها در گسترهٔ علوم طبیعی و سمیولوژی[2] را نشانه‌شناسی در عرصهٔ علوم انسانی در نظر گرفت.

به هر روی، بر اساس پارادایمی که سوسور در کتاب درس‌هایی در بارهٔ زبان‌شناسی همگانی، که پس از مرگش در سال ۱۹۱۶ منتشر شد، بنیان می‌نهد بین دو مفهوم زبان (لانگ) و گفتار (پارول) تمایز وجود دارد.

بر این اساس، لانگ مطلقِ زبان و ساختاری عام است که نظام نشانه‌های هر زبان خاص را برای افادهٔ معنا ارائه می‌دهد و پارول، مصداقی (یا، به عبارت بهتر، مصادیقی) است که بر مبنای آن ساختار عام (یعنی لانگ) در قالب کاربردهای شخصی و نمودهای فرهنگی مختلف تجلی یافته است. (تأثیر این تمایز قائل شدن میان لانگ و پارول در پارادایم سوسور را می‌توان در روانکاوی لاکان ردیابی کرد، آن‌جا که معتقد است لیبیدو نظامی از نشانه‌هاست که کارکرد آن در هر فرد انسانی به اشکال گوناگونی (پارول) استوار است که به خود می‌گیرد، نه درونمایه‌های عام آن (لانگ).)

بر اساس نظریهٔ سوسور، نظام نشانه‌ها ماهیتی قراردادی دارد و هیچ ارتباطی ذاتی میان واژه در مقام دال و تصویر ذهنی چیزی که این واژه بر آن دلالت می‌کند، یعنی مدلول، وجود ندارد. (بهترین مثال در این زمینه حکایتی از مثنوی معنوی است که داستان مردانی را روایت می‌کند که بر سر

---

1. semiotics 2. semiology

لفظ انگور، عنب یا استافیل با هم نزاع می‌کنند، غافل از این‌که هر سه لفظ تنها بر یک چیز واحد (نوعی میوه) دلالت می‌کند و مدلول هر سه یکی است.) تنها قراردادهای حاکم بر نظام‌های نشانه‌ای متفاوت است که رابطهٔ میان دال و مدلول را تعیین می‌کند. این ماهیت دلبخواهی بودن رابطهٔ میان دال و مدلول، که سوسور تبیینش کرد، همان چیزی است که نظام زبان‌شناسی را تعمیم می‌بخشد و در جایگاه علم نشانه‌شناسی می‌نشاند و، به این ترتیب، سایر پدیدارهای تولیدکنندهٔ معنا نیز در چارچوب این نظام، عملکرد و فرایند تولید معنایشان قابل بررسی و تحلیل است ــ و این همان کاری است که رولان بارت در دههٔ ۱۹۵۰ انجام داد. بارت در سال ۱۹۵۷، کتاب اساطیر[1] را نوشت. این کتاب مجموعه مقالات متنوعی در خصوص موضوع‌هایی مختلف است که از یک سو شامل سینما و اسطورهٔ گرتا گاربو و تئاتر و نمایشنامهٔ پینگ‌پنگ آرتور آداموف می‌شود و، از سوی دیگر، صورت‌های فرهنگ عامیانه از جمله طرز لباس پوشیدن و غذا خوردن مردم و... را در بر می‌گیرد. وجه مشترک این مقالات بررسی فرایندهای تولید معنا در چارچوبی نشانه‌شناسانه و مبتنی بر ساختار زبان است.

به این ترتیب، در دههٔ ۱۹۶۰ به موازات حرکتی که رولان بارت در زمینهٔ نشانه‌شناسی (با مبنا قرار دادن زبان‌شناسی ساختاری) آغاز کرده بود، سه چهرهٔ شاخص دیگر یعنی کلود لوی استروس در زمینهٔ انسان‌شناسی، میشل فوکو در عرصهٔ گفتمان فلسفی و ژاک لاکان در زمینهٔ روانکاوی حرکت‌هایی را شکل بخشیدند که در کنار یکدیگر سنگ‌بنای ساختارگرایی را بنیان نهاد.

---

1. *Mythologies*

لوی استروس که در کتاب منطق اساطیر به بررسی هشتصد اسطورهٔ سرخپوستان می‌پردازد، از طریق این بررسی قصد دارد ساختارهای ذهن انسان را شناسایی کند. به اعتقاد او، ذهن ساختارپرداز انسان به مواد خام جهان اطراف شکل می‌بخشد و در چارچوب فرم‌هایی ساختاری قرارشان می‌دهد. استروس اعتقاد داشت ساختار ذهن آدمی، که بر زمینهٔ یک ساختار وسیع‌تر بین‌الاذهانی[1] با ماهیتی شبکه‌ای قرار دارد، ساختاری دگرگونی‌ناپذیر و ثابت است (چیزی مشابه لانگ سوسور) که بر بستر آن، اشکال و مناسبات فرهنگی و هنری گوناگون ساخت می‌یابند (چیزی مشابه پارول سوسور)، اما در نهایت ویژگی‌های مشخص و ثابتی در همهٔ این اشکال گوناگون وجود دارد که آن‌ها را به آن ساختار مشترک اولیه منتسب می‌سازد.

در میان جریان‌سازان ساختارگرایی یگانه کسی که خود را صراحتاً ساختارگرا می‌دانست همین استروس بود (فوکو و لاکان خود را ساختارگرا نمی‌دانستند).

میشل فوکو که فعالیت اندیشه‌ورزی‌اش حوزه‌های بسیار متنوعی از قبیل فلسفه، سیاست، ادبیات و ... را شامل می‌شد، در عرصهٔ ساختارگرایی حضورش را بیش‌تر با به کار گرفتن مفهوم گفتمان[2] تبیین کرد که آن را «کارکرد بیانی زبان» یا، به عبارت بهتر، نسبت میان محتوای معنایی در کل و گفتار و نوشتار می‌دانست و از «گفتمان سیاسی» یا «گفتمان روایتی» سخن می‌گفت.

فوکو، به‌ویژه به هنگام برساختن «گفتمان دیوانگی» در کتاب تاریخ دیوانگی، به حضور نوعی بی‌نظمی و آشوب در سامانه‌های دانش معتقد

---

1. Intersubjective 2. Discourse

بود و، به همین دلیل، به وجود ساختاری نهایی (از آن دست که لوی استروس به آن اعتقاد داشت) معتقد نبود و لذا خود را ساختارگرا نمی‌دانست. اما به دلیل مشابهت زیادی که مقولهٔ گفتمان با رهیافت‌های ساختارگرایانه دارد، او را نیز از پیشروان جریان ساختارگرایی به حساب آورده‌اند.

از این سه تن که بگذریم، چهارمین چهرهٔ شاخص در عرصهٔ ساختارگرایی مدرن دههٔ ۱۹۶۰، ژاک لاکان (۱۹۰۱ـ۱۹۸۱) است. جالب توجه است که لاکان نیز مانند فوکو هیچ‌گاه خود را ساختارگرا نمی‌دانست و جالب‌تر آن‌که او را پساساختارگرا و حتی ناقد پساساختارگرایی نیز می‌دانند و این البته به ماهیت فعالیت او در حیطهٔ روانکاوی از دههٔ ۱۹۳۰ تا دههٔ ۱۹۷۰ برمی‌گردد که چرخش‌های متعددی را انجام داد و تمرکزش را از موضوعی در یک دهه از فعالیتش، به موضوعی دیگر در دهه‌های بعد تغییر داد.

اما مهم‌ترین قسمت در نظریهٔ روانکاوی لاکان، که با دست‌آویز قرار دادن آن می‌توان او را ساختارگرا نامید، نظم[1]های سه‌گانه‌ای است که به اعتقاد او برسازندهٔ ساختار روانی انسان هستند و با آن‌ها تمامی کارکردهای روانی را می‌توان طبقه‌بندی کرد، یعنی: نظم خیالی،[2] نظم نمادی[3] و نظم واقعی.[4] همچنین تقسیم‌بندی سه ساختار اصلی بیماری از دید لاکان، یعنی روان‌پریشی،[5] روان‌نژندی[6] و انحراف،[7] هم به لحاظ ساختارگرا دانستن او گفتنی است.

به این ترتیب، دههٔ ۱۹۶۰ کاملاً تحت سیطرهٔ ساختارگرایی قرار

---

1. Order
2. Imaginary
3. Symbolic
4. The Real
5. Psychosis
6. Neurosis
7. Perversion

داشت و این امر (به‌ویژه در فرانسه) تناظر معنی‌دار جریان‌های اندیشه‌ورزی با مابه‌ازایی خارجی در عرصهٔ سیاسی و اجتماعی را نیز شامل می‌شد. زیرا دههٔ ۱۹۶۰ دورانی پرآشوب و، از نظر سیاسی، ناپایدار بود و به این ترتیب تمایل ناخودآگاه جمعی اندیشه‌ورزان نیز به‌سوی اتخاذ موضعی برای مقابله با این ناپایداری بود و شاید قوام و انسجامی که ذاتی ساختارگرایی بود، بهترین گزینه برای مقابله با این ناپایداری به حساب می‌آمد.

به هر روی، به موازات اوج گرفتن اعتراض‌های سیاسی و اجتماعی نسبت به وضعیت حاکم، که به وقایع انقلابی ماه مه سال ۱۹۶۸ در فرانسه انجامید، واکنش‌هایی نیز علیه جریان ساختارگرایی شکل گرفت که در قالب پساساختارگرایی در معیت روانکاوی، فمینیسم و واسازی، انسجام ساختاری آن جریان را از ریشه زیر سؤال برد و این اندیشه نضج گرفت که امکان پایبندی به ساختار یا نظریه‌ای واحد چونان ساختارگرایی میسر نیست و حوزه‌های معنایی مختلف حاکم بر هر متن را باید با کثرتی از نظریه‌های گوناگون تبیین کرد. البته در این جریان پساساختارگرا، یک متن واحد و، به تبع آن، یک مؤلف واحد هم معنای چندان دقیقی به شمار نمی‌آید، زیرا هر متن خود مجموعه‌ای از ارجاعات به متون دیگر و مالامال از نشانه‌هایی متعلق به گفتمان‌های دیگری خارج از گفتمان خودش است. شگفت آن که، ژاک لاکان در این عرصه نیز چهرهٔ شاخصی به شمار می‌رود. هر چند پس از وقایع ماه مه سال ۱۹۶۸ در فرانسه، موضع‌گیری‌های آشکارا تندی نسبت به لاکان صورت گرفت و نقدهای زیادی به نظریهٔ روانکاوی‌اش وارد آمد، این باعث نمی‌شود او را از جریان پساساختارگرایی جدا بدانند.

در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ بود که ابژه aکوچک در مباحث لاکانی حرکتی از جانب امر خیالی به جانب امر واقعی را (به موازات اهمیت یافتن روزافزون امر واقعی در این مباحث) متحمل شد و در دههٔ ۱۹۷۰، این ابژه به جای آن‌که متعلق گرایش میل[1] سوژه باشد، علت آن محسوب شد و در این زمان لاکان به آن علت-ابژهٔ[2] میل می‌گوید و به این ترتیب، با خروج این مفهوم از سامان خیالی و تصویر آینه‌ای، به‌منزلهٔ بخشی تأثیرگذار بر شکل‌گیری ساختار خیال در سوژه، لاکان از رویکردهای ساختارگرایانه فاصله می‌گیرد.

به این ترتیب، مشاهده می‌شود که ژاک لاکان و بحث روانکاوی او که در مواردی به تأیید و تکمیل و در مواردی به نقد مفاهیم روانکاوی فرویدی می‌پردازد، در سراسر دههٔ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ حضوری مسلط و تأثیری انکارناپذیر بر جریان‌های ساختارگرایی و پساساختارگرایی داشته و، از این رهگذر، بر نظریهٔ فیلم نیز تأثیرگذار بوده است. اسلاوی ژیژک را می‌توان منتقدی دانست که از مباحث روانکاوی لاکانی به شیوه‌ای متفاوت با اکثر منتقدان این عرصه برای تحلیل فیلم‌ها استفاده می‌کند. او از منظرهای متفاوتی به مقولهٔ نقد فیلم می‌نگرد، به نحوی که می‌توان او را بنیانگذار گونه‌ای خاص از نقد نیز به شمار آورد. ژیژک از روانکاوی به منزلهٔ چارچوب نقد خویش بهره می‌گیرد تا به رهیافتی منحصربه‌فرد و مختص به خود دست یابد که در آن از روش‌های مختلف برای نقد فیلم‌های سینمایی استفاده می‌شود. به عبارت دیگر، نقد فیلم او را نمی‌توان صرفاً نقد فمینیستی تمام‌عیاری از جنس نقد منتقدان فمینیستی چون لورا مالوی یا کایا سیلورمن دانست، یعنی صرفاً نوعی نقد

---

1. Desire 2. Object-Cause

برون‌متنی[1] و زمینه‌ای[2] نیست که در آن محتوای اثر هنری مهم‌تر از شکل آن باشد، زیرا در نقد او گرایشی به جانب نقد سیاسی و نیز نقد فرمالیستی وجود دارد که این وجه دوم به‌ویژه در تحلیل سینمای آلفرد هیچکاک نمود بیش‌تری می‌یابد (بنگرید به مقالهٔ «آیا راهی درخور برای بازسازی فیلمی از هیچکاک وجود دارد؟» در انتهای بخش «مطالعات سینمایی» همین کتاب).

نقد روانکاوانهٔ ژیژک باب جدیدی را در عرصهٔ نقد فیلم می‌گشاید که از یکسونگری نقد فمینیستی و رادیکال منتقدانی چون جوئن ملن و مالی هاسکل به دور است و، برخلاف آنان، که در آثار سینمایی، به‌ویژه فیلم‌های هالیوودی، زن را صرفاً ابژهٔ نگاه خیرهٔ[3] مرد می‌دانند که سوژه‌مند نیست و منفعل است، ژیژک زن را سوژه‌ای اصیل و معتبر می‌داند که در برساختن سوژه‌های انسانی نقشی بسیار تأثیرگذار دارد. به این ترتیب، ژیژک در نقدهای سینمایی‌اش محور بحث را از تفاوت‌های جنسیتی مردانه و زنانه دور می‌کند و بر مفهوم سوژه‌مندی متمرکز می‌شود؛ یعنی زن و مرد به مثابهٔ سوژه‌هایی همسان در نظر گرفته می‌شوند که بسته به بافت اثر هر کدام می‌توانند محور روایت واقع شوند و آن را پیش ببرند. این نگاه ژیژک در تحلیل شخصیت زن مرگبار[4] در دو نوع فیلم‌نوار کلاسیک و مدرن به‌وضوح مشاهده می‌شود. به‌زعم او، شخصیت زن مرگبار در نوار کلاسیک دههٔ ۱۹۴۰ را شمایلی شبح‌وار و هاله‌ای از وهم در برگرفته و زن مرگبار مدرن، مانند زن فیلم آخرین اغوا[5]ی جان دال، سوژه‌ای ویرانگر و نیز پیروز در متن واقعیت اجتماعی است.

---

1. Extra-Textual
2. Contextual
3. Gaze
4. Femmefatale
5. *Last Seduction*

البته باید توجه داشت که ژیژک در نقد آثار سینمایی، در کنار تحلیل دنیای اثر، هدف دیگری را نیز دنبال می‌کند، یعنی شرح هرچه واضح‌تر نظریهٔ روانکاوی لاکان به مدد این دست فیلم‌های سینمایی. ژیژک در کنار نگاه جذاب و منحصربه‌فردش به دنیای سینما (که ریشه در تجربه‌های دوران نوجوانی او و غرق شدن شیفته‌وارش در سینمای هالیوود دارد) که بر اساس آن همهٔ فیلم‌ها را مهم و هر کدام را دنیای کاملی برای تحلیل دنیای سوژگی می‌داند، در عین حال و به‌منظور خاص به فیلم‌های خاصی بیش‌تر توجه نشان می‌دهد. به اعتقاد او فیلم‌های ویژه‌ای مانند روانی[1] یا بیگانگان در قطار[2] آلفرد هیچکاک در به تصویر کشیدن دنیای لاکان بسیار موفق عمل می‌کنند.

در مقالهٔ «مرگ و دوشیزه»[3] ژیژک به سه فیلم می‌پردازد که در هر کدام از آن‌ها زنی نهایت ایثار را در حق مردی می‌کند که در سایهٔ تهدید مرگ قرار دارد. همهٔ آن‌ها داستان‌هایی عبرت‌انگیزند که در آن‌ها تعریف پدرسالارانه از زن در معرض برهان خلف قرار می‌گیرد و اثبات‌کنندهٔ ساختاری در وجود زن هستند که به ترتیب شامل انحراف، هیستری و روان‌پریشی می‌شود. در هر کدام از این موارد، نیکی ظاهری زن به فداکاری خارق‌العاده‌ای منجر می‌شود که در همان زمان با ماهیت بیمارگون افراطی آن بی‌اثر می‌گردد.

اولین فیلم، قدم زدن مرد مرده،[4] در بارهٔ عشق ورزیدن به همنوع تا سرحد افراط است: عشق مسیحی به نهایت خود می‌رسد و آسیب‌شناسی انحراف را آشکار می‌کند. دو شخصیت اصلی فیلم، یکی

---

1. *Psycho* 2. *Strangers on a Train* 3. «Death and Maiden»
4. *Dead Man Walking*

راهبه و دیگری جنایتکاری که به جرم تجاوز و قتل منتظر اعدام است، موقعیتی را خلق می‌کنند که در آن زن همهٔ فکر و ذکرش به جنایت مرد معطوف می‌شود تا حدی که «این همنوع را درست با همان شر ژوئیسانس[1]اش می‌پذیرد». نتیجهٔ غیرمستقیم آن است که مرد قادر می‌شود از طریق نیرو گرفتن از مهربانی گمراه‌کنندهٔ زن با اعدام مواجه شود.

در فیلم دوم، ترک لاس وگاس،[2] شخصیت اصلی روسپی‌ای است که به طریق مشابهی با ژوئیسانس مرد دائم‌الخمری که تصمیم دارد به زندگی‌اش پایان دهد احساس نزدیکی می‌کند. زن با ایثار خود، مرد را تا بدان حد در انتخاب اخلاقی‌اش آزاد می‌گذارد که از عمل کردن بر اساس مهربانی خود به‌منظور نجات او در می‌ماند. رضایت خاطر او از مقاومت در برابر وسوسهٔ خوب بودن بسته به فانتزی آزارطلبانه‌ای است که در آن او میل خود را یکسره تابع میل مرد می‌کند. از این روی، او به طور جنون‌آمیزی میان دلبستگی‌اش به آرمان مرد، که در اعتقاد به آن بسیار هم راسخ است، و «انسانیت» خود تقسیم شده است. در این فیلم هم، از آن‌جا که مرد به هدف خودویرانگری‌اش می‌رسد، نیکوکاری زن در دام ایثاری گرفتار می‌آید که بر ضد خود او عمل می‌کند.

فیلم سوم، یعنی شکستن امواج،[3] هم که در بارهٔ نیکی بر ضد خویشتن است، الگوی دو فیلم قبلی را معکوس می‌کند. در این فیلم با زنی مواجهیم که بی‌اختیار به‌سوی نابود ساختن خود رانده می‌شود. در این

---

۱. Jouissance: واژه‌ای فرانسوی که می‌توان آن را معادل enjoyment انگلیسی دانست که البته اوج لذت را نیز در خود نهفته دارد و در مباحث لاکانی می‌توان معادل التذاذ با کیف را برایش در نظر گرفت یا به همین صورت به کارش برد. ـ م.

2. *Leaving Las Vegas* 3. *Breaking the Waves*

فیلم، زن جوان ساده‌دلی، که پروتستانی تمام‌عیار است، به درگاه خداوند دعا می‌کند که شوهرش را که به‌تازگی با هم ازدواج کرده‌اند و او فوق‌العاده عاشقش است، از کار در سکوی حفاری نفتی بازدارد و به او بازش گرداند. هنگامی که مرد بعد از یک حادثه، در حالی که از کمر به پایین فلج شده است، نزد او باز می‌گردد زن این موضوع را «پاسخی از جانب امر واقعی» می‌پندارد، نشانه‌ای از جانب خداوند که برای جبران برآورده شدن آرزوی او نهایت ازخودگذشتگی را می‌طلبد. این موضوع او را به درون چرخهٔ بی‌وقفه‌ای از اعمال آزارطلبانهٔ توأم با تحقیرشدن پرتاب می‌کند که با تن دردادن به تقاضای منحرف شوهرش مبنی بر خودفروشی او، برای ارضای خیالپردازی‌های مرد، آغاز می‌شود و با ویرانگری خودانگیختهٔ او زمانی پایان می‌یابد که معلوم می‌شود هیچ یک از فداکاری‌هایش تأثیری ندارند. اگرچه خوانشی فمینیستی از فیلم ممکن است این‌طور بگوید که زن کاملاً در حصار ایدئولوژی پدرسالارانه گرفتار می‌آید و در این حصار، ژوئیسانس خود را وامی‌نهد تا میل منحرف مرد را برآورده سازد، اما تحلیلی دقیق‌تر توجیه دیگری را نمایان می‌سازد. نظریهٔ تفاوت جنسی لاکان، چنان‌که در قالب فرمول‌های هویت‌یابی جنسی او مدوّن شده است، برای زن، وجود یک ژوئیسانس مازاد بر «چیز» فالیک را همچون اصلی بدیهی فرض می‌کند (برای اطلاع از این موضوع بنگرید به «فرمول‌های هویت‌یابی جنسی لاکان را چگونه نباید خواند» در کتاب نه‌ماند؛ بسیط[1] از ژیژک ص ۶۵ـ۸۵۵). این موضوع زن را دودل می‌کند، چرا که «نه ـ همهٔ او» تصمیم به محقق ساختن خیالپردازی مرد از طریق شور و جذبهٔ ظاهرسازی‌ای عجیب می‌گیرد. ایدهٔ تظاهر کردن، مستلزم آن است که زن بیش از مرد بتواند سوژه باشد؛ با آگاهی از این موضوع که این

---

1. *The Indivisible Remainder*

نمایش او صرفاً نقابی نیست که «شخصیت پنهان» او را در پرده نگاه دارد، بلکه مرحله‌ای است که در آن زندگی‌اش مثل همیشه ادامه پیدا می‌کند. در حالی که مرد به طرز ابلهانه‌ای به اصالت و ارزش ذاتی خود در جایگاهی فراتر و بالاتر از امر نمادین اعتقاد دارد، زن از بی‌اصالتی این فریب و، به همین ترتیب، از موقعیت هیستریک سوژه آگاه است. در شکستن امواج زن با قربانی کردن شور و جذبهٔ خود، خویشتن را کاملاً وقف رهنمود فالیک خیالپردازی‌ای می‌سازد که اثر واژگونهٔ تهدید اقتصاد فالیک را به همراه دارد و اکنون نیز توهّم رازی را انکار کرده است که برای همیشه در ورای درکش قرار دارد. زن با تلاش برای دریافت پاسخی از جانب امر واقعی، امید دارد که بستاری از فقدان درون امر نمادین را تحت تأثیر قرار دهد و، به این ترتیب، در نهایت جذب یک ژوئیسانس سرمست‌کننده می‌شود و این موضوع ساختاری روان‌پریشانه را برملا می‌سازد.

ژیژک ابزارهای فرمال فیلم را بررسی می‌کند تا به این پرسش بپردازد که آیا خود فیلم هم روان‌پریشانه است ــ یا، به عبارت دیگر، آیا این فیلم از آسیب‌شناسی زن استفاده می‌کند یا خیر. او میان سبک شبه‌مستندگونهٔ فیلم و روایت نیمه‌رمانتیکش تضادی می‌یابد، چیزی که کارگردان به آن فقط به‌مثابهٔ راهبردی زیبایی‌شناختی می‌نگرد. اما از قرار معلوم این تضاد در فرم به‌طرز عجیبی از طریق توصیف تعصب خشکه‌مقدسانهٔ سوژه‌زدایی‌شدهٔ اجتماع پروتستان در مقابل نمایش سوژه شدن چندجانبهٔ آرمان زن با محتوا همساز و هماهنگ می‌شود. تجلیل انتهای فیلم، که در آن ازخودگذشتگی قهرمان زن بالاخره به نتیجهٔ مطلوب می‌رسد، به نظر می‌آید ما را با فقدانی پسامدرنیستی در مورد «فاصلهٔ مطایبه‌آمیز[1] یا سخره‌گر» سرگردان رها می‌کند.

---

1. ironic

این سه فیلم سه نسخه از «مرگ و دوشیزه» را عرضه می‌کنند: در هر فیلم زنی با مردی مواجه می‌شود که در قلمرو میان دو مرگ زندگی می‌کند؛ یعنی مردی که به وسیلهٔ امر نمادین به طرز مرگباری نمادین‌سازی شده است، ولی هنوز درون امر واقعی زندگی معلق است؛ و در هر یک از این موقعیت‌ها زن خود را برای آن چیزی قربانی می‌کند که تصور می‌کند خیر و نیکی است. پرسش نهایی ژیژک بر امری اخلاقی انگشت می‌گذارد.

مرگ و دوشیزه

□ اسلاوی ژیژک

سه فیلمی که به بن‌بست نیکی و ازخودگذشتگی زنانه می‌پردازند (ترک لاس وگاس مایک فیگیس، قدم زدن مرد مرده تیم رابینز و شکستن امواج لارس فون تریه) قالبی سه‌حالتی از زن را تشکیل می‌دهند که دقیقاً در حال نزدیک شدن به مرز کنش است: هیستریک، منحرف و روان‌پریش.

دو فیلم اول، ترک لاس وگاس و قدم زدن مرد مرده، در واقع مکمل یکدیگرند و باید با همدیگر بررسی شوند، درست مانند دو نسخه از اسطوره‌ای واحد از نظر لوی استروس. چنان‌که در هر دو فیلم می‌بینیم، یک زن برای روح یک مرد می‌جنگد، که مقدر است در انتهای فیلم بمیرد: در ترک لاس وگاس، یک فاحشه و مردی شکست‌خورده داریم که تصمیم گرفته با افراط در نوش‌خواری خودکشی کند؛ در قدم زدن مرد مرده هم با یک راهبه و یک متجاوز و قاتل محکوم به مرگ مواجهیم. در هر دو فیلم، شخص سومی وجود دارد که زن برای او وضع اسفناکش را شرح می‌دهد: روانکاو حواس‌پرت در ترک لاس وگاس و خود خداوند در قدم زدن مرد مرده.

مرد در هر دو فیلم «مردهٔ زنده»[1] است؛ او نزدیک به مرگ و، بنابراین، در وضعیتی معلق میان دو مرگ است، به عبارت دیگر، او پیشاپیش مرگ را لمس کرده، ولی هنوز زنده است. بهترین توصیف برای بِن (نیکلاس کیج) در ترک لاس وگاس دقیقاً نام فیلم دیگر است ــ او به‌راستی «مرد مرده‌ای در حال قدم زدن است». در هر دو فیلم، ما دقیقاً در مرز استحکام ایدئولوژیک حرکت می‌کنیم: آیا سرا (الیزابت شو) می‌تواند مردش را نجات دهد و او را از عملی کردن نیت خودکشی‌اش برحذر دارد؟ آیا خواهر هلن (سوزان ساراندون) قلبی از طلا را در [وجود] قاتل و متجاوز درنده‌خو (شان پن) پیدا خواهد کرد؟ هیچ یک از دو فیلم به این وسوسهٔ خوب بودن پاسخ نمی‌دهد: سرا به قرارداد اخلاقی‌اش با بن پایبند می‌ماند، که دعوت زن را برای نقل مکان به خانهٔ او پذیرفته و در موقعیتی کنار او می‌ماند که زن هیچ‌گاه از او نمی‌خواهد که دست از نوش‌خواری بردارد؛ خواهر هلن هیچ نیکی ذاتی‌ای در مرد پیدا نمی‌کند ــ او نجات نمی‌یابد، بلکه متجاوزی نفرت‌انگیز باقی می‌ماند.

قدم زدن مرد مرده در واقع فیلمی است در بارهٔ مرزهای غایی «عشق مسیحایی به همنوع»: شما در عشق ورزیدن به پست‌ترین کثافت گرفتار نوعی «نیروی درونی انحرافی» می‌شوید، که در ابراز همدردی با قاتل و متجاوز نهفته است، نه به‌رغم یا قطع نظر از ددمنشی‌اش، بلکه دقیقاً به دلیل وجود آن ددمنشی. به همین دلیل است که خواهر هلن در ابراز دلسوزی‌اش نسبت به والدین قربانی‌ها هم آن‌چنان نومید و مستأصل است ــ تا از دلسوزی‌اش نسبت به قاتل «آسیب‌زدایی» کند. بازگونهٔ این ابهام، دیدگاه مبهم فیلم نسبت به مجازات اعدام است: بسیار ساده‌لوحانه

---

1. Living Dead

است که قدم زدن مرد مرده را فیلمی در محکومیت مجازات اعدام تفسیر کنیم، زیرا صِرف نزدیک شدن مرگ خود قاتل است که او را وا می‌دارد تا عمل شنیعش را با حالتی از سوژه شدن بپذیرد. صحنهٔ نهایی اعدام، که مالامال از تداعی‌های مسیحاشناسانه است (مرد (شان پن) در زمان مرگ مانند مسیح مصلوب نشان داده می‌شود)، حتی، به نوعی، مهوّع‌تر و آزاردهنده‌تر از جنایت اصلی است: ما می‌دانیم که چه کسی مسئول جنایت بوده، در حالی که رضایت ما در صحنهٔ مجازات به موجب این واقعیت باطل می‌شود که مسئولیت آن برعهدهٔ مرجع ناشناس، نامتعین و مفروض «دیگری بزرگِ» نهاد است. فلاش‌بک‌هایی که به صحنهٔ جنایت اصلی زده می‌شود و با صحنهٔ اعدام قطع می‌شوند، به همین دلیل در دو جهت کاربرد دارند: از یک سو، بر توازی دو رویداد تأکید و اعدام را به تکرار مشمئزکنندهٔ جنایت بدل می‌کنند (مانند فیلمی کوتاه در بارهٔ قتل[1] اثر کیشلوفسکی) و، از دیگر سو، ترسیم دقیق هولناکی جنایت به مثابهٔ حجتی بر معقول و سزاوار بودن مجازات سخت و بی‌رحمانه است. بنابراین، قدم زدن مرد مرده نه‌تنها وسیله‌ای برای اثبات عملکرد درست سیاسی نیست، بلکه توجه را به جانب بن‌بست آن نیز جلب می‌کند: هنگامی که از مرز مشخصی از دلسوزی و ترحم فراتر رویم، به قلمرو سایه‌واری وارد می‌شویم که در آن ترحم به انحراف تبدیل می‌شود و دلواپسی برای جنایتکار، رنج کشیدن قربانی‌اش را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و اجرای قانون، چهرهٔ آیینی مشمئزکننده را به خود می‌گیرد. این بن‌بست ریشه در محدودیت ذاتی نگرش «عشق به همنوع» دارد که به جانب مبدل ساختن همنوع به یک رفیق و غامض جلوه دادن هستهٔ

1. *Short Film on Killing*

مرکزی آسیب‌زای ژوئیسانس «دیگری» متمایل است: خواهر هلن در قهرمان‌بازی بی‌باکانه‌اش می‌کوشد تا غایت «عشق به همنوعش» برود و این همنوع را دقیقاً با همان شرارت موجود در ژوئیسانسش بپذیرد.(۱)

ترک لاس وگاس بر محور همان ساز و کار فیلم قدم زدن مرد مرده استوار است: زن دلسوز فاحشه است، نه راهبه؛ او برای «درک» تصمیم مرد برای مردن تلاش نمی‌کند، اما به‌سادگی تصمیم او برای خودکشی را می‌پذیرد. این تصمیم انتحاری عمل اخلاقی خودمختاری است که نباید آن را تا سطح تأثیری ناشی از آسیبی بیرونی فروکاست (هنگامی که در بارهٔ دلایل میل به خودکشی‌اش سؤال می‌شود، بن می‌گوید که نمی‌داند آیا زنش به سبب نوش‌خواری‌اش او را ترک کرده یا این‌که او شروع به نوش‌خواری کرد، چون زنش او را ترک کرده بود...). ما در این‌جا صرفاً با سرخوردگی و افسردگی منفعلانه سروکار نداریم، بلکه با یک عمل رهایی‌بخش تصمیم‌گیری مواجهیم: ممکن است این گفته بدبینانه به نظر برسد، اما ترک لاس وگاس اساساً فیلمی درخشان است که خودکشی را تنها عمل موفقیت‌آمیز قلمداد می‌کند. در واقع چیزی مرموز و بیان‌ناپذیر در مردی هست که با تمام وجود می‌خواهد بمیرد، که صرفاً حالتی تماشایی از بی‌چارگی و درماندگی نیست، بلکه تصمیمی اساسی است که کل وجود او آن را تأیید می‌کند. همین‌قدر کافی است که قضیهٔ مشهور گری گیلمور را به یاد بیاوریم که دو مرد را پس از مشاجره با دوست‌دخترش به قتل رساند، و بعد هم توسط جوخهٔ آتش در سال ۱۹۷۷ در یوتا اعدام شد ــ او در برابر دفاعیه‌های نومیدانه و نصیحت‌های برادر و وکلایش و گروه‌های طرفدار حقوق بشر که با مجازات اعدام مخالف بودند، دادخواستی برای فرماندار ایالتی نوشت و تقاضا کرد اعدام شود. جای تعجب نیست که این

نمونه، که عمیقاً بنیان‌های فعالیت‌های بشردوستانهٔ مخالفان مجازات اعدام را از هم گسیخت، چنان تشویشی را رقم بزند و نورمن میلر را ترغیب به نوشتن آن در قالب رمانی با عنوان آواز جلاد[1] (۱۹۷۹) کند. برادر گیلمور، که با شور و حرارت از او می‌خواست که زنده بماند در کتابش با عنوان قوت قلب[2] (۱۹۹۴) نوشت:

> وقتی با کسی جر و بحث می‌کنید که مصمم به مردن است، در می‌یابید که اگر مباحثه را ببازید، شانس دیگری برای مباحثهٔ دیگر ندارید؛ و این‌که آن شخص را برای آخرین بار است که می‌بینید... شما نمی‌توانید با بیماری‌ای بحث کنید که عزیزتان یا خودتان را در برمی‌گیرد، یا با تصادف ماشین یا قاتلی که زندگی‌ای را بدون دادن هشدار از بین می‌برد. اما مردی که می‌خواهد بمیرد...

برای بیان این مطلب در چارچوب فکری آلن بدیو[۲] آدمی وسوسه می‌شود که ترک لاس وگاس را فیلمی متمرکز بر رویدادی اخلاقی در نظر بگیرد: رویداد ورطه‌مانند آغازین، تصمیم بن برای خودکشی است؛ و عمل نهایی که به این رویداد واقعیت می‌بخشد خودِ خودکشی است، یعنی مرگ او؛ و فیلم در بارهٔ مجاهدت سرا (و نه بن) برای وفادار ماندن به این رویداد است. از این روی، جذبهٔ فیلم در تعارض میان موضع اخلاقی وفاداری به رویداد و نیکی سرا نهفته است؛ و شگفت این‌که نیکی او (تمایل او به این‌که بخواهد بن را از مسیر خودویرانگری‌اش نجات بخشد) به‌شکل وسوسهٔ او به این‌که بن در برابرش مقاومت کند، ارائه می‌شود.[۳] (زمانی‌که، برای لحظه‌ای کوتاه، سرا به «رحم و شفقت بنیادین وجود آدمی» راه می‌دهد و تلاش می‌کند که بن را متقاعد کند که نزد

---

1. *The Executioner's Song*
2. *Shot in the Heart*

پزشک برود، این صحنه به عنوان نمونهٔ واضحی از عدول کردن از موضع اخلاقی یک انسان ارائه می‌شود.)

اما آیا خیال یک زن که به مردش در رفتن تا انتهای خط تصمیم به خودکشی کمک می‌کند و تلاشی برای بازداشتن او از این کار انجام نمی‌دهد، یک فانتزی [یا خیالپردازی] مردانه در ناب‌ترین حالتش نیست؟ آیا صحنهٔ نهایی فیلم ــ مرگ بن در جریان مصاحبت با سرا ــ به مراسم آیینی مسیحی محض تبدیل می‌شود؟

در یکی دیگر از صحنه‌های کلیدی فیلم، در اقامتگاهی صحرایی، سرا کنار بن می‌نشیند و بطری تکیلا[1] را از او می‌گیرد و به شیوهٔ بن سر می‌کشد، بعد آن را روی صورت خود خالی می‌کند و [...] ــ آیا این صحنه، رؤیای یک دائم‌الخمر نیست که به واقعیت می‌پیوندد؟ (بر کیفیت رؤیاگون این صحنه با برهم خوردن ناگهانی جریان ملایم و روان آن با سقوط پرسر و صدا و سخت بن صحه گذاشته می‌شود. این سقوط به‌وضوح علامتی از مداخلهٔ واقعیت است که برهم‌زننده و مخل رؤیاست...) به هر روی، در سطحی عمیق‌تر، خود بن است که فانتزی [خیال] سرا محسوب می‌شود: یار آرمانی فانتزی‌شده [خیالپردازی‌شدهٔ] آدمی هیستریک، یاری که زن را با عشق و شیفتگی محض خود به رانهٔ مرگ مجذوب و والهٔ خود می‌سازد: فیلم باید به‌منزلهٔ تحقق فانتزی آزارطلبانهٔ فردی هیستریک نیز در نظر گرفته شود. (به این انعکاس آینه‌ای دوگانه و خیال‌واره در دیالوگی میان سرا و بن اشاره می‌شود: بعد از آنکه زن او را از موقعیتی ناراحت‌کننده در یک سالن تفریحات نجات می‌دهد، مرد به او می‌گوید که فکر می‌کند او فرشتهٔ نگهبانش است؛ که بیش‌تر توهم یک دائم‌الخمر

---

۱. نوعی نوشیدنی مکزیکی. ــ م.

است تا فردی طبیعی و، در برابر این حرف، زن پاسخ می‌دهد که او نیز از مرد منتفع می‌شود.) بنابراین، با وجود این‌که ترک لاس وگاس ممکن است نمونه‌ای مثال‌زدنی از واقع‌گرایی روان‌شناختی هالیوود به نظر برسد، پیکربندی بنیادینش همانند زوج‌های عاشق در اپراهای واگنر است که هر یار سراب خیال‌گون دیگری است: پیش از این در [اپرای] هلندی پرنده[1] [دیده‌ایم که] هلندی، رؤیای تحقق‌یافتهٔ «ستا»ست و بالعکس؛ ستا دختری است که هلندی در طول قرن‌های متمادی پرسه زدن در اطراف اقیانوس در باره‌اش خیالپردازی می‌کرده است...

این ارجاع به واگنر ما را قادر می‌سازد تا ماهیت رانهٔ مرگ و ابهام زیاد این مفهوم را شرح دهیم. به‌جای آن‌که به‌سادگی آن را نقطهٔ مخالف زندگی در نظر بگیریم ــ که گرایشی به خودنابودگری است ــ تناقض بنیادین مفهوم روانکاوانهٔ رانهٔ مرگ آن است که این عنوان نامی فرویدی برای جاودانگی است. رانهٔ مرگ ضربت بی‌چون و چرا و ناشناخته‌ای است که ورای «زندگی و مرگ (زیست‌شناختی)» نواخته می‌شود؛ یعنی در ورای چرخهٔ تولید نسل و نابودی. به همین دلیل، تجسم غایی رانهٔ مرگ دقیقاً آن چیزی است که در فیلم‌های ژانر وحشت به اصطلاح نامرده[2] است: مردهٔ زنده، موجودات هیولاوار تباهی‌ناپذیری که دوباره و دوباره از آغوش مرگ بازمی‌گردند.

از نخستین نمونهٔ بارزشان، که هلندی پرنده باشد، گرفتاری قهرمانان واگنری این است که، در زمانی در گذشته، نوعی کردار شرارت‌آمیز بیان‌ناپذیر مرتکب شده‌اند و، به همین دلیل، محکوم به پرداخت بهای آن

---

1. *The flying Dutchman*

۲. undead: مصداق دقیق این مفهوم زامبی‌ها هستند. ــ م.

شده‌اند، اما نه با مرگ، بلکه از طریق محکوم شدن به زندگی‌ای همراه با رنج ابدی، با سرگردانی و آواره بودن عاجزانه و ناتوان از ایفای نقش نمادینشان. در این موقعیت، رانهٔ مرگ کجاست؟ این رانه در حسرتی ساده برای مرگ و یافتن آرامش در آن نهفته نیست، بلکه در تلاشی نومیدانه برای فرار کردن از چنگال زندگی ابدیشان در وضعیت نامرده و در پرسه زدن هولناکشان در گناه و رنج نهفته است. بنابراین نابودی پایانی قهرمان واگنری (مرگ هلندی، وُتان، تریستان، آمفورتاس) لحظهٔ رهایی آن‌ها از چنگال حد اعلای وحشت از زندگی ابدی در وضعیت نامرده است. تریستان در پردهٔ سوم، به دلیل ترس از مردن نیست که آن‌قدر نومید است: آنچه او را آن‌قدر نومید می‌سازد، آن است که، بدون ایزولد، او نمی‌تواند بمیرد و محکوم به حسرتی ابدی است ــ او با نگرانی منتظر رسیدن ایزولد است تا به این ترتیب، قادر به مردن باشد. تصوری که او را به وحشت می‌اندازد مردن بدون ایزولد نیست، (که شکوهٔ متعارف هر عاشقی است) بلکه زندگی بی‌پایان بدون اوست... اکنون می‌توانیم بفهمیم دقیقاً به چه معنا رانهٔ مرگ فرویدی باید در نقطهٔ مقابل «به سوی مرگ بودن [یا هستی به‌سوی مرگ][1] هایدگر قرار گیرد: در نظر لاکان، رانهٔ مرگ با کرانمندی وجود زمانمند ممکن ما مرتبط نیست، بلکه ناظر به تلاشی است برای فرار از بعدی که متافیزیک سنتی آن را جاودانگی در نظر می‌گیرد، یعنی زندگی ویرانی‌ناپذیری که در ورای مرگ اصرار دارد که همچنان ادامه یابد.

چگونه بن عشق سرا را برمی‌انگیزد؟ با تسلیم محض شدنش در برابر رانهٔ مرگ: او عاشقش است، اما حاضر نیست حتی با در نظر گرفتن او و،

---

1. *Sein-Zum-Tode*

به خاطر عشقی که به زن می‌ورزد، از تصمیمش برای خودکشی دست بردارد. بنابراین، در این‌جا با نسخهٔ نهایی ملودرام‌های موسیقیدانی مواجهیم که در آن عشق زن دقیقاً ناشی از این واقعیت است که مرد اگرچه عمیقاً گرفتار عشق اوست، حاضر به دست کشیدن از حرفهٔ موسیقایی‌اش به خاطر او نیست ــ و در این حالت، زن به شاهد خموش رانهٔ مرد تنزل می‌یابد.(۴)

ترک لاس وگاس با نگاهی پس‌نگرانه[1] ثابت می‌کند که حرفه یا رسالت پرشور و حرارتی (علمی، موسیقایی، سیاسی...) که به سبب آن، در یک ملودرام متعارف، مرد نمی‌تواند به‌تمامی خود را تسلیم زن محبوبش کند، و همزمان از این طریق جذابیت خود را وسوسه‌انگیز و مقاومت‌ناپذیر عرضه می‌کند، نقاب یا فرمی از تجلی رانهٔ مرگ است. البته، سرا نوش‌خواری خودویرانگر بن را تنها به این دلیل می‌پذیرد که خود او نیز پیش‌تر در مسیر خودویرانگری قرار گرفته است (او درگیر رابطه‌ای آزارطلبانه با یک قواد لیتوانیایی است که او را به دلیل نیاوردن پول کافی به خانه از طریق بریدن ران‌هایش با تیغ تنبیه می‌کند). سرا، به‌رغم آن‌که خودش نیز در یک چرخهٔ خطرناک خودویرانگری گرفتار آمده است، سوژه‌مندی‌اش را حفظ می‌کند و، به این دلیل، نقطهٔ همذات‌پنداری[2] هیستریک ما ــ تماشاگران ــ به شمار می‌آید: بن تنها به این دلیل (و تا جایی) «متقاعدکننده» است که ما او را از طریق سرا درک می‌کنیم؛ یعنی از طریق انسانیت او، از طریق مخلوطی که از درک و باور در او وجود دارد.

شکستن امواج لارس فون تریه، فیلم دیگری که در بارهٔ بن‌بست‌های ذاتی نیکوکاری است،(۵) قالب متداول در دو فیلم قدم زدن مرد مرده و ترک

---

1. retroactively 2. identification

لاس وگاس را معکوس می‌کند: در این فیلم زن است، نه مرد، که تحت سلطهٔ رانهٔ مرگ قرار دارد و سرانجام با تعویض جایگاه [در مقایسه با دو فیلم دیگر] با مرگ دیدار می‌کند. این فیلم در حال و هوای دههٔ ۱۹۷۰، در یک اجتماع پرسبیتری[1] در ساحل غربی اسکاتلند روایت می‌شود. بِس، دختر محلی ساده‌دل و شدیداً مذهبی، با یان، کارگر سرزندهٔ سکوی نفتی، ازدواج می‌کند و این امر با مخالفت بزرگان روستا مواجه می‌شود. پس از شور و هیجان دوران ماه عسل، بس نمی‌تواند بازگشت یان به سکوی نفتی را تحمل کند، بنابراین از خدا تقاضا می‌کند که یان را به او بازگرداند و می‌گوید که در ازای بازگشت او آماده است با هر نوع آزمایش در عرصهٔ ایمان مواجه شود. به زودی پس از این قضیه، گویی در پاسخ به دعاهای او، یان به‌راستی باز می‌گردد، اما به دلیل حادثه‌ای که در سکوی نفتی برایش رخ داده از گردن به پایین فلج شده است. یان در حالی که در بیمارستان بستری است، به بس می‌گوید که تجربه‌هایش را با ذکر جزئیات برای او تعریف کند ــ به این طریق، او حس زندگی‌خواهی‌اش را بیدار نگاه خواهد داشت. هنگامی که، پس از نخستین ماجرای موفقیت‌آمیزش، وضعیت یان قدری بهتر می‌شود، بس خودش را می‌آراید و، به‌رغم هشدارهای مادرش مبنی بر طرد او از کلیسا، شروع به معاشرت با مردان می‌کند. پس از یک سری فراز و فرود در عهد منحرفش با یان (حمله‌های گاه و بی‌گاه افسردگی در مرد زمانی که اظهار می‌کند که می‌خواهد بمیرد؛ تا پای مرگ رفتن زن به دست کودکان محلی، سپس سپرده شدن به بیمارستانی روانی و فرار از آن‌جا)، آگاه می‌شود که یان در حال مردن است. زن، با تعبیر این موضوع به منزلهٔ نشانه‌ای دال بر این‌که به اندازهٔ

---

1. Presbyterian

کافی کاری برای مرد نکرده است، به کشتی‌ای برمی‌گردد که دور از ساحل است و یک بار در آن‌جا ملوان آزارگری زخمی‌اش کرده بود و او به‌سختی توانسته بود از آن‌جا فرار کند، و به‌خوبی آگاه است که در آن‌جا چه چیزی انتظارش را می‌کشد. او به طرز وحشیانه‌ای کتک می‌خورد و وقتی او را به بیمارستان می‌آورند و مطلع می‌شود که یان حالش اصلاً بهتر نشده در نومیدی می‌میرد. هنگامی که مأمور تحقیق در خصوص مرگ‌های مشکوک مشغول بررسی می‌شود، پزشکی که پیش‌تر از او مراقبت می‌کرده شهادت می‌دهد که بیماری حقیقی او، نفس خوبی و نیکوکاری بوده است. پس از آنکه او با وجود آگاهی از این موضوع، مراسم کفن و دفن مناسب و شایسته را از زن دریغ می‌کند، یان (که حالا به طرز معجزه‌آسایی قادر به راه رفتن است) و دوستانش جسد او را می‌دزدند و به آب می‌اندازند تا در دریا بیارامد. سپس با صدای ناقوس‌های کلیسا که به طرز معجزه‌آسایی بر فراز سکوی نفتی طنین‌انداز است از خواب بیدار می‌شوند.

آخرین نمای فیلم ــ ناقوس‌ها بر فراز آسمان ــ باید «پاسخ روان‌پریشانهٔ امر واقعی» تلقی شود: بازگشتی وهم‌آور در قالب امر واقعی ژوئیسانس الهی، که غیاب ناقوس‌ها در برج کلیسا دال بر سلب حق آن در استفاده از امر نمادین است (در طول فیلم شکایت‌هایی در بارهٔ جابجایی ناقوس‌ها از کلیسای محلی می‌شنویم). این آخرین پاسخ امر واقعی منجر به سلسله‌ای طولانی از تعویض‌ها و اعمال می‌شود که سقوط از ژوئیسانس بهشت‌آسا را دنبال می‌کند. مثل این است که بگوییم پس در قسمت اول فیلم، در طول دوران کوتاه شادمانی زناشویی‌اش، کاملاً از رابطهٔ عاشقانه با شوهرش با احساسی مطلقاً معصومانه لذت برده است (همهٔ

صحبت‌هایی که در برخی از نقدهای فیلم در بارهٔ سرکوب شدن میل جنسی او گفته شده نابجا هستند). عشق و دلبستگی بسیار افراطی او به شوهرش است که او را برمی‌انگیزد تا گناه اصلی‌اش را مرتکب شود: او که از پذیرش جدایی از یان ناتوان است، دچار غلیان‌های شدید عصبانیت و خشم عاجزانه می‌شود و سپس در دعایی نومیدانه به درگاه الهی، از خداوند نخستین تعویض نمادین را طلب می‌کند ــ او آماده است از هر چیزی دست بکشد و هر نوع محرومیت و تحقیری را تحمل کند، اگر تنها یان به او بازگردانده شود... زمانی که یان، در پاسخ به تضرع و لابهٔ او، به‌راستی به خانه بازمی‌گردد، اما به طور کامل از گردن به پایین فلج شده است، بس سانحهٔ او را «نخستین پاسخ امر واقعی»، و تاوان خداوند برای واقعیت بخشیدن به آرزوی بی‌قید و شرط او می‌انگارد. از این لحظه به بعد، در طول فیلم، او حتی کوچک‌ترین نوسان‌ها و تغییرات در خلق و خو و سلامتی شوهرش را نشانه‌هایی خطاب به خودش تفسیر می‌کند: وقتی مرد دوباره افسرده می‌شود، دلیلش آن است که او به اندازهٔ کافی برایش مایه نگذاشته و غیره. در نتیجه، زمانی که، نزدیک به پایان فیلم، یان به نظر می‌رسد که به آخرین اغما نزدیک می‌شود، زن تصمیم می‌گیرد عمل جبران نهایی را به انجام برساند و دوباره با ملوان آزارگر، که به‌خوبی آگاه است که تا دم مرگ کتکش خواهد زد، ملاقات کند ــ و، به‌راستی، بعد از آن‌که بس می‌میرد، یان به طرز معجزه‌آسایی توانایی راه رفتن را دوباره به دست می‌آورد. این گره‌گشایی و فرجام داستان، البته، مطلقاً خیالواره است: شفا یافتن معجزه‌آسای یان، پاسخ امر واقعی به فداکاری مطلق زن است؛ یعنی، به معنای واقعی کلمه، بر جسم مرده زن است که مرد دوباره به پا می‌خیزد.

رابطهٔ جنسی با غریبه‌ها برای بس تجربه‌ای تحقیرآمیز و جانکاه است و دقیقاً همین درد است که بر اعتقاد او به این‌که مشغول انجام عمل فداکارانهٔ کاملاً مذهبی است، صحه می‌گذارد. انجام دادن این عمل به علت عشق ورزیدن به همنوعش و تسکین دادن درد اوست، و برای این است که او بتواند به نمایندگی از او لذت ببرد. (یکی از منتقدان به‌درستی اظهار کرده است که شکستن امواج همان رویکردی را به خدا و تمایلات جنسی دارد که ضیافت بابت[1] به خدا و غذا دارد...) بنابراین، سهل است که در اعمال او طرح چیزی را که لاکان با تراژدی پساکلاسیک مدرن تعریفش می‌کرد، ببینیم:[۶] بالاترین فداکاری در راه عشق آن نیست که برای عاشق غایب (یا ناتوان) پاکدامن و دست‌نخورده بر جای خود باقی بمانی، بلکه باید برایش مرتکب گناه شوی، یا کسی را به خاطرش بدنام کنی. به این موضوع به‌وضوح زمانی اشاره می‌شود که بس، تنها در کلیسا، به خدا می‌گوید که، به خاطر آنچه برای یان انجام می‌دهد، به جهنم خواهد رفت. پاسخ الهی چنین می‌آید «چه کسی را می‌خواهی نجات بخشی؟ یان یا خودت را؟» در یک کلام، برای نجات یان، بس می‌پذیرد که به خودش خیانت کند. بالاترین فداکاری در راه عشق آن است که آزادانه و با طیب‌خاطر نقش طرف مقابل [دیگری] را که از طریق آن سوژه لذت می‌برد، بپذیری: نه رنج کشیدن برای طرف مقابل [دیگری]، بلکه لذت بردن برای او.

تاوانی که او برای این امر می‌پردازد، بیگانگی کامل است: ژوئیسانس او اکنون در واژگان است، نه در چیزها ــ نه در خود فعالیت جنسی جسمانی، بلکه در گزارش شفاهی او از ماجراهایش برای یان معلول... البته در

---

1. *Babette's Feast*

این‌جا، خواری آشکار خود را تحمیل می‌کند: به این ترتیب، آیا شکستن امواج فیلمی درجه یک از گروه فیلم‌های «مردسالار» نیست که نقشی را که در جوامع پدرسالارانه شدیداً به زنان تحمیل می‌شود (خدمت کردن در مقام حامی خیالپردازی‌های خودارضایانهٔ مردانه)، تا سطح یک عمل والای فداکارانه و همراه با ازخودگذشتگی ارتقا می‌دهد و ستایش می‌کند: بس که کاملاً در توجیه فالیک مردانه بیگانه شده، ژوئیسانس خود را در راه خودارضایی ذهنی معشوق معلولش قربانی می‌کند.

با این حال، با نگاهی دقیق‌تر، امور پیچیده‌تر می‌شوند. بر اساس قرائت متعارف نظریهٔ لاکانی، «نا-کل»[1] زن به این معناست که کل وجود زن نیست که درگیر ژوئیسانس فالیک می‌شود: او همواره به دو نیم تقسیم می‌شود؛ یک نیمه بخشی از اوست که نقش متظاهری فریب‌دهنده را با هدف مفتون ساختن مرد و جذب نگاه خیرهٔ مردانه می‌پذیرد و نیمهٔ دیگر او بخشی است که در برابر کشیده شدن به درون دیالکتیک میل (مردانه)، که ژوئیسانسی اسرارآمیز در ورای فالوس[2] است و در بارهٔ آن چیزی ممکن نیست گفته شود، مقاومت می‌کند... . نخستین چیزی که باید به این قرائت متعارف افزود این است که اشاره به نوعی شخصیت اسرارآمیز مرموز در پشت نقاب مقوم این تظاهر فریب‌دهندهٔ زنانه است: راهی که زن از آن طریق نگاه خیرهٔ مردانه را اغوا و میخکوب می‌کند، دقیقاً ایفای نقش رازی است که تجسم‌یافته؛ گویی جلوهٔ او به‌تمامی یک دام است، حجابی که رازی مگو را در پرده نگاه می‌دارد. به بیان دیگر، درست همین تصور «راز زنانه»، که متعلق است به ژوئیسانس اسرارآمیزی که از نگاه خیرهٔ مردانه می‌گریزد،

---

1. non-all (pas-tout)

۲. phallus: یکی از مفاهیم مهم گفتمان لاکانی است که به تصویر خیالی قضیب اشاره دارد.

مقوم نمایش فالیک اغواگری است ــ نخستین درس اغواگری زنانه آن است که فی‌ـنفسه همواره برای‌ـماست، برای دقیقاً همان دیگری که به درکش تن نمی‌دهد (چنان‌که هگل در نقدش از شیء فی‌نفسهٔ کانتی نشان می‌دهد): عنصر ذاتی توجیه فالیک ارجاع به X اسرارآمیز است که برای همیشه خارج از دسترسش باقی می‌ماند.(۷)

بنابراین، ژوئیسانس زنانه، «در ورای فالوس»، متضمن چیست؟ شاید طرز برخورد تندروانهٔ بس در شکستن امواج پاسخی برای این سؤال باشد: او توجیه فالیک را متزلزل می‌کند و دقیقاً از طریق چشمپوشی بی‌قید و شرطش از آن و صرف‌نظر کردن از هر باقی‌مانده‌ای از «رمز و راز زنانهٔ» دست‌نایافتنی، و رازی که در ورای آن به‌ظاهر از درک فالیک مردانه اجتناب می‌شود، وارد قلمرو ژوئیسانس زنانه می‌شود. بنابراین، بس چارچوب اغواگری فالیک را، که در آن زن جلوهٔ اسرار را برعهده می‌گیرد، معکوس می‌کند: ازخودگذشتگی بس بی‌قید و شرط است، چیزی در ورای آن وجود ندارد، و دقیقاً همین فطری بودن [یا درون‌بودی] مطلق است که توجیه فالیک را متزلزل می‌کند ــ توجیه فالیک، محروم از «مرزشکنی ذاتی‌اش» (در خصوص خیالپردازی در بارهٔ ماورائی اسرارآمیز که از چنگ او می‌گریزد) فرو می‌پاشد. شکستن امواج به دلیل واقعیت‌بخشی «فوق‌العاده متعارف» و افراطی‌اش از فانتزی ایثار زنانه برای ژوئیسانس مردانه است که براندازنده[1] محسوب می‌شود.

بنابراین، بسیار حیاتی است که نبود تقارن بنیادین میان مواضع بس و یان را به خاطر سپرد: ژوئیسانس یان فالیک باقی می‌ماند (ژوئیسانسی خودارضایانه که با خیال‌های «دیگری» و خیال‌هایی در بارهٔ «دیگری»

---

1. subverative

حمایت می‌شود)؛ یان همچون نوعی خون‌آشام لیبیدویی عمل می‌کند که از فانتزی‌های «دیگری» تغذیه می‌کند تا جریان ژوئیسانس فالیکش را حفظ کند؛ حال آن‌که موضع بس آن است که داوطلبانه او را با خون فانتزی‌ها تغذیه کند. نبود تقارن مواضع آن دو در این واقعیت نهفته است که تقاضای یان مبنی بر این‌که بس باید با مردان دیگر رابطهٔ جنسی برقرار کند و در بارهٔ آن به او گزارش دهد به خودی خود مبهم است: از خوانش آشکار آن که بگذریم (یعنی فراهم کردن خیال‌هایی برای او تا زندگی همراه با معلولیتش را برایش تحمل‌پذیر سازد)، این موضوع همچنین می‌تواند عمل فداکارانه‌ای ناشی از خوبی بی‌حد و حصر باشد ــ اگر مرد این کار را به این دلیل انجام می‌دهد که آگاه است که در غیر این صورت زن، زندگی‌اش را پرهیزگارانه و بی‌همسر به انتها می‌رساند چه؟ بنابراین، درخواست وی از او برای برقراری رابطهٔ جنسی با مردان دیگر، حیله‌ای است که با هدف برحذر داشتن او از وقف کردن خودش طراحی شده است ــ یعنی فریفتن زن برای لذت بردن از رابطهٔ جنسی از طریق آوردن دلیلی اساسی که توجیهش کند (او واقعاً این کار را فقط برای این‌که مرد را خرسند کرده باشد انجام می‌دهد...).

فیلم در آغاز نشان می‌دهد که یان خودش را در وضعیت قهرمان واگنری می‌یابد: او می‌خواهد بمیرد، اما قادر نیست؛ بنابراین، به بس دستور می‌دهد که با مردان دیگر رابطه برقرار کند و رفته رفته در بارهٔ آن همچون یک عمل ایثارگرانهٔ متعالی گزارش دهد؛ به هر روی، مرد در این وضعیت گرفتار می‌آید و در واقع بیش‌تر و بیش‌تر از آن لذت می‌برد، تا آن‌جا که چیزی که به منزلهٔ حالتی از نوعی نیکی افراطی آغاز شده بود، به کیف منحرف بدل می‌شود ــ آگاهی یان از دامی که در آن گرفتار آمده از

گفتگویش با کشیش در اواخر فیلم آشکار می‌شود، زمانی که برایش اعتراف می‌کند او شیطان‌صفتی است که در افکار شریرانه غوطه‌ور است.... بنابراین، مسیر حرکت یان از نیکی آغازین در حق ممنوع به جانب بهره‌کشی منحرفانه از زن می‌رود ــ با این درس اساسی که خوبی افراطی لاجرم به این راه ختم می‌شود. به طور خلاصه، شکستن امواج را می‌توان وارونهٔ تقابل متافیزیکی متعارف میان ذهن منزه و تن کثیف تفسیر کرد: ذهن کثیف (یان) در برابر تن منزه (بس).

در نتیجه، بس شمایل ایمان مطلق ناب است که از شکاف میان دیگری بزرگ و ژوئیسانس یا همان شکاف میان امر نمادین و امر واقعی گذر می‌کند (یا، به بیان بهتر، در آن‌جا معلق می‌ماند): بهایی که باید برای چنین همزمانی بلادرنگی میان ایمان مذهبی و ژوئیسانس جنسی پرداخت روان‌پریشی است.

در این صورت، آیا خود فیلم هم روان‌پریشانه است؟ چگونه کسی امروزه، در زمانهٔ پسامدرن بدبین ما، می‌تواند چنین داستان صریحی را در خصوص معجزه‌ها به نحوی پذیرفتنی روایت کند؟ کلید حل معمای شکستن امواج تنش میان روایت و نحوهٔ فیلمبرداری آن، میان محتوا و فرم، است.

سه ویژگی فرم این فیلم، از چشم تماشاگر دقیق پنهان نمی‌ماند: (۱) نماهای دوربین روی دست پرتکان، مقطع و عصبی؛ با برفک‌های فراوان روی پرده، گویی در حال تماشای یک فیلم خانگی ویدئویی هستیم که ابعادش بزرگ شده است؛ (۲) شکست‌ها و تداخل‌هایی که در تداوم فیلم رخ می‌دهند (نماهایی که به دنبال یکدیگر می‌آیند اغلب به شکستی زمانی اشاره می‌کنند یا نمایش‌دهندهٔ همان رویداد از دیدگاهی متفاوتند؛

علاوه بر این، دوربین از گوینده‌ای [دیالوگ] به گوینده‌ای دیگر حرکت می‌کند، به‌جای آنکه مانند یک تولید استودیویی تمام‌عیار از برش متقاطع استفاده شود)؛ (۳) هیچ همراهی موسیقایی در فیلم نیست (بجز در خصوص تابلوهای ساکن ممتدی که هر یک از هفت قسمت فیلم با آن‌ها آغاز می‌شوند: این تابلوها با قطعات موسیقی منتخبی از آثار موفق التون جان،[1] دیوید بووی[2] و غیره، از زمانی که فرض می‌شود داستان اتفاق می‌افتد، همراهی می‌شوند). این ویژگی‌ها به فیلم نوعی شور و حرارت آماتوری هیستریک‌شده‌ای می‌بخشند که یادآور یکی از فیلم‌های اولیهٔ مشهور کاساوتیس[۸] است و حسی از نزدیکی و بی‌واسطگی می‌آفرینند، حسی از پنهانی گوش دادن به شخصیت‌ها قبل از آنکه فیلمبردار فرصت پیدا کند آن را اصلاح کند و از این رهگذر باعث زیباتر شدن فیلم می‌شود. در سطح فرم، نسبت این فیلم با یک فیلم حرفه‌ای استاندارد مثل نسبت یک فیلم هرزه‌نگاری آماتوری خانگی با یک فیلم هرزه‌نگاری حرفه‌ای است. (جالب آنکه، یگانه استثناها آن‌هایی هستند که قبلاً ذکر شدند، یعنی تابلوهای بیش از حد پرزرق و برق، رمانتیک و ساکن طبیعت همراه با عنوانی که هر کدام از اپیزودها را معرفی می‌کند؛ این نماها که با بالاترین دقت حرفه‌ای ساخته شده‌اند، به نوعی جانشینی برای محتوای رمانتیک در سطح فرم هستند ــ و جالب آنکه گویی برای مقابله با این تأثیر رمانتیک، تنها در این‌جاست که موسیقی راک مدرنی مربوط به دوره‌ای زمانی می‌شنویم که فیلم در آن روایت می‌شود.)

گروهی از کارگردانان اروپایی به رهبری خود فون تریه اخیراً بیانیه‌ای ضدهالیوودی منتشر کردند که یک سری قواعد برای رعایت در تولید

---

1. Elton John 2. David Bowie

سینمایی مستقل اروپایی را مشخص می‌کند: نداشتن جلوه‌های ویژه، دستکاری نکردن و تغییر ندادن فیلم‌ها در مرحلهٔ پس از تولید، دوربین روی دست، پرهزینه نبودن و غیره. شکستن امواج پیشاپیش از بیش‌تر این قواعد تبعیت می‌کند، اما این کار را در راستای راهبرد سینمایی بخصوصی می‌کند که از ایجاد ستیزندگی[1] میان فرم و محتوا بهره می‌برد: ما [در این فیلم] هیچ محتوایی روایتی مشاهده نمی‌کنیم که به نظر منطبق با این قواعد باشد (که همانا روایت واقع‌گرای سرد و غم‌انگیز معاصر است)، بلکه، در مقابل، با روایتی فوق‌العاده رمانتیک مواجه می‌شویم، یعنی با چیزی که به لحاظ محتوا بیش‌ترین تضاد را با قواعد فرمال مزبور دارد. به بیان دیگر، هیچ یک از این رویه‌های فرمال (دوربین روی دست، نقض قواعد تداوم روایتی و غیره) نباید با ارزش ظاهریشان در نظر گرفته شوند: آن‌ها هنوز در قالب یک رویهٔ خودبسندهٔ خودگردان تثبیت نشده‌اند، بلکه بخشی از یک همنافت میانجیگری دیالکتیکی‌اند. (قیاسی بسنده است که با هنرمندانی انجام شود که از رویه‌های مدرنیستی «رادیکال» خاصی ــ از جمله موسیقی آتونال و نقاشی فرمالیستی انتزاعی ــ به عنوان بخشی از پروژه‌ای جهانی استفاده می‌کنند که هنوز اهداف پیشامدرن رمانتیک متأخر را دنبال می‌کند.) فون تریه خودش تأکید می‌کند که اگر فیلم با شیوهٔ مستقیم ملودرامی پرسوز وگداز فیلمبرداری شده بود، به نحوی که با محتوایش انطباق می‌یافت،

> بسیار خفقان‌آور می‌شد. در آن صورت قادر به تحملش نبودید. کاری که ما انجام داده‌ایم، این است که سبکی را گرفته‌ایم و مانند یک فیلتر بر روی داستان گذاشته‌ایم. مانند رمزگذاری کردن یک سیگنال تلویزیونی،

---

1. antagonism

که شما برای آن پول می‌پردازید تا بتوانید فیلمی را ببینید: در این‌جا ما سیگنالی را برای فیلم رمزگذاری کرده‌ایم که بعدها بیننده مطمئن خواهد شد که می‌تواند آن را رمزگشایی کند. سبک خامدستانهٔ مستندی که من بر روی فیلم گذاشته‌ام، و واقعاً آن را خنثی می‌کند و با آن در مخاصمه و کشمکش است، به این معناست که ما داستان را چنان که هست، می‌پذیریم.(۹)

در این امر تناقضی نهفته است: تنها راهی که تماشاگر برای «پذیرفتن داستان چنان‌که هست» دارد، این است که آن را در قالب فرمی رمزگشایی کند که «داستان را خنثی می‌کند و با آن در مخاصمه و کشمکش است» ــ یعنی، به آن به‌عنوان نوعی اثر رؤیایی و خیال‌آمیز تن دردهد. از این گذشته، تناقض مورد نظر، که نباید از دید ما پنهان بماند، این است که رویهٔ فون تریه دقیقاً نقطهٔ مقابل رویهٔ ملودراماتیک متداول است که در آن مایهٔ سرکوب‌شدهٔ روایت در سطحی بالاتر از فرم دوباره آشکار می‌شود: شورمندی هیجانی موسیقی، احساساتی‌گری مضحک در بازیگری و غیره. در این‌جا، روایت خودش به‌طرز مضحکی رمانتیک، سوزناک و گزافه‌گوست و فرم، شورمندی افراطی محتوا را (به جای آن‌که پراهمیت جلوه دهد) سربسته بیان می‌کند. بنابراین، کلید ورود به فضای این فیلم، حاصل این ستیزه‌گری میان محتوای فوق‌العاده رمانتیک ایمان و فرم شبه‌مستند است ــ که رابطهٔ آن‌ها کاملاً مبهم است. چنان‌که خود فون تریه تأکید می‌کند، به همین سادگی نیست که بگوییم فرم محتوا را متزلزل می‌کند: دقیقاً با حفظ فاصلهٔ «حساب‌شده» با محتواست که فیلم پذیرفتنی جلوه می‌کند و از مضحک جلوه کردن محتوا جلوگیری می‌شود (درست مانند هر مکالمه، که اظهار عشق پرشور و حرارت اگر مستقیماً اعلام شود، مضحک و احمقانه جلوه خواهد کرد ولی اگر در لفاف محافظی از

مطایبه و طنز پیچیده شود موفقیت‌آمیز خواهد بود). از این گذشته، آیا همان ستیزه‌گری در درون خود محتوا قابل تشخیص نیست، که این بار در کسوت تنش میان اجتماع مذهبی زاهدمسلک پرسبیتری ظاهر می‌شود که در آیینی مذهبی گرفتار آمده که هر گونه نشانی از ژوئیسانس از آن زدوده شده (علامت این زدایش، جابجایی ناقوس‌های کلیساست) و رابطهٔ شخصی اصیل با خداوند که بر پایهٔ ژوئیسانسی پرشور و عمیق استوار است: اگر جلوهٔ تقابل صریح و روشن میان نص صریح آیین راست‌کیشی خشک و بی‌روح (که زندگی در اجتماع پروتستان را اداره می‌کند) و روح زندهٔ اعتقاد حقیقی در ورای اصل جزمی (بس) غلط‌انداز باشد چه؟ اگر به همان طریقی که روایت به‌غایت رمانتیک، تنها از طریق لنز دوربین با فرمی شبه‌مستندگونه ملموس است، اعتقاد یکسره اصیل هم تنها در برابر پس‌زمینهٔ یا فیلتر اجتماع مذهبی خفقان‌گرفتهٔ راست‌کیش ملموس باشد چه؟ به هر روی، در این‌جا، مشکلاتی که با فیلم داریم آغاز می‌شوند؛ امروزه، فرم غالب ذهن‌گرایی،[1] همذات‌پنداری با یک اجتماع مذهبی راست‌کیش بسته (که در برابر آن انسان می‌تواند نافرمانی کند) نیست، بلکه سوژهٔ روادار «باز» از هرگونه تعهد معین و قطعی اجتناب می‌کند ــ تناقض این‌جاست که، به طریقی هر دو قطب در شکستن امواج در یک طرف و در مقابل این فرم غالب ذهن‌گرایی قرار دارند.

در جامعه‌ای که در آن، بیش از پیش، از آن‌جایی که خدا (قانون) وجود ندارد، هیچ چیز منع‌شده نیست، فیلم ممنوعیتی بنیادین را رقم می‌زند که فضا را برای مرزشکنی اصیل باز می‌کند. مشکل فیلم این است که این دورهٔ سوم، یعنی فرم غالب ذهن‌گرایی این زمانه، به‌سادگی در آن مفقود شده

---

1. subjectivism

است: تریه تعارض را تا سطحی کاهش می‌دهد که میان سنت (کلیسا به مثابهٔ نهاد) و پسامدرنیته (معجزه) برقرار باشد، و بُعد مدرن به معنای واقعی کلمه محو می‌شود. این بُعد البته حاضر است، اما تنها در وجه مادی در دسترس و بی‌واسطه‌اش (در کسوت ایستگاه‌ها و سکوهای نفتی، فرم غایی بهره‌کشی از طبیعت در این زمانه) ــ و در سطح تأثیر سوبژکتیوش معلق می‌ماند.

مقایسه‌ای با تارکوفسکی در این‌جا اجتناب‌ناپذیر است: تارکوفسکی و تریه هر دو بر تنش میان محتوای روایتی و بافت سینمایی تکیه می‌کنند: اگر بر آنیم که نکتهٔ غایی فیلم آن‌ها را درک کنیم، تحلیل روایتی آنچه به نظر می‌رسد در واقعیت دایجتیک[1] رخ می‌دهد، کفایت نمی‌کند؛ به این معنا که تحلیل باید فشردگی و وزن مخصوص نوشتار[2] سینمایی را نیز در بر گیرد که وارد تقابلی دیالکتیکی میان امکان دادن و به طور همزمان به تعویق انداختن و بازداشتن محتوای روایتی‌اش می‌شود. در خصوص تریه، ویژگی اصلی این بافت، [سبک] شبه‌مستند، برفک‌های درشت و خامدستانه، دوربین روی دست و سبک مونتاژ آماتوری است که خط روایتی بسیار پرسوز و گداز را متزلزل می‌کند (و آیا این سبک همان سبک سینمایی تمام‌عیار مدرنیسم نیست؟ بنابراین، شخص می‌تواند ادعا کند که مدرنیته‌ای که در محتوای روایتی شکستن امواج نادیده گرفته شده یا از آن اجتناب شده دقیقاً از طریق فرم فیلم باز می‌گردد ــ فرم، بازگشت امر سرکوب‌شدهٔ محتوایش است). در خصوص تارکوفسکی، ویژگی اصلی

---

۱. روایت کل ناظر بر جهان اثر که گذشتهٔ شخصیت‌ها، انگیزه‌ها و موارد دیگری را نیز شامل می‌شود که در درون خود فیلم نیستند. ــ م.

2. écriture

بافت، فشردگی و وزن بُعد مادی زمین و آب است که همچنین رابطه‌ای ویژه را به جانب [مسئلهٔ] زمان هدایت می‌کند که برای مدت نامعلومی ادامه دارد و خط سیرش را دنبال می‌کند و از منطق روایتی ناب اجتناب می‌کند.

به این ترتیب، بسیار سهل است که بس را آخرین تجسم شمایل یک انسان ساده‌دل با اعتقاد زنانهٔ اصیل بدانیم، که محیط پرتکلف و آزارندهٔ اطرافش او را با برچسب زن دیوانهٔ بی‌قید و بند طرد کرده است. فیلم را ترجیحاً باید به مثابهٔ مکاشفه‌ای در خصوص دشواری ـ حتی ناممکن بودن ـ اعتقاد در زمانهٔ خود تفسیر کنیم: مکاشفه‌ای در باب اعتقاد به معجزه‌ها، که شامل معجزهٔ خود سینما هم می‌شود. فیلم از فرجام متداول «بازگشت به اعتقاد اصیل» دوری نمی‌گزیند: اعتقاد مطلق خود را تنها در قالب بازی زیباشناختی دیگری وارونه می‌سازد. چنان‌که در جلوهٔ نهایی ناقوس‌ها بر فراز آسمان، خوانشی از شکستن امواج می‌تواند ادعا کند که فیلم دقیقاً در این نقطه دچار تاریک‌اندیشی مذهبی می‌شود. به عبارت دیگر، به نظر ممکن است بتوانیم این‌گونه استدلال کنیم که فیلم باید با مرگ بس و متعاقب آن توانایی بازیافتهٔ یان برای راه رفتن تمام شود: به این طریق، ما با یک شرط‌بندی پاسکالی تعیین‌ناپذیر روبرو می‌شدیم، اعتقادی «شیفته‌وار» به ارادهٔ الهی که در رویدادهای تصادفی به صورت «پاسخ‌های امر واقعی» ظاهر می‌شود و خلوص اعتقادش نیز دقیقاً با این واقعیت حفظ می‌شود که ممکن نیست «به‌نحو عینی اثبات شود» (همانند الهیات یانسنیستی که تأکید دارد معجزه‌ها تنها بر افرادی ظاهر می‌شوند که از قبل به آن‌ها اعتقاد داشته‌اند و، در نظر ناظران بی‌طرف، این معجزات لزوماً همچون تصادفات و اتفاقات بی‌معنا نمود می‌یابند). اگر

چنین بود، پیام غایی شکستن امواج این می‌شد که «هر کدام از ما نقش خیالی شادی‌بخشی از بهشت و رستگاری در درون خود (مرد یا زن) داریم، بدون هیچ ضمانتی در واقعیت بیرونی»... به هر روی، شکستن امواج مشابه ژانر مشهور داستان‌های پارانویایی است که در آن معلوم می‌شود که مشغلهٔ ذهنی[1] حقیقی است نه وهم‌زدگی صرف قهرمان اثر: در این‌جا، اثر با تأیید واقعیتمند، غیرمنتظر و سنگدلانهٔ ایمان بس به پایان می‌رسد، چیزی مشابه فوز بالاقوز[2] هنری جیمز که به طریقی بازنویسی شده است که در پایان، ما تأییدی عینی دریافت می‌کنیم که چهره‌هایی شیطانی که نمود می‌یافتند «واقعی» بودند، نه وهم‌زدگی هیستریک زن معلم سرخانه.

اکنون زمان مناسبی برای طرح تمایز میان مدرنیسم و پسامدرنیسم است: اگر هیچ معجزهٔ صریحی وجود نداشت و هیچ ناقوسی در آسمان نبود، فیلم می‌توانست یک اثر معمولی مدرنیستی در بارهٔ بن‌بست تراژیک ایمان مطلق باشد؛ دقایق آخر فیلم، وقتی که معجزه به وقوع می‌پیوندد، نوعی پیوست پسامدرنیستی بر چیزی است که بدون آن درام اگزیستانسیال مدرنیستی تراژیک ایمان محسوب می‌شد. به عبارت دیگر، آنچه پسامدرنیسم را توصیف می‌کند دقیقاً این است که شخص می‌تواند به «جهان مسرور و مسحور» پیشامدرن بازگردد که در آن معجزه‌ها همچون نمایشی زیباشناختی به‌طرز مؤثری به وقوع می‌پیوندند، بدون آن‌که «واقعاً به آن اعتقاد داشته باشد» و همچنین بدون هیچ فاصلهٔ طنزآمیز یا بدبینانه‌ای.

به این ترتیب، پایان شکستن امواج را باید به همان طریق درک کنیم که

---

1. *idée fixe* 2. *The Turn of the Screw*

لحظات «جادویی» [فیلم‌های] دیوید لینچ را می‌پذیریم، لحظاتی که در آن‌ها افراد (که، به خلاف، اغلب مظهر فساد و تباهی محضند)، ناگهان تحت تأثیر نقش خیالی مذهبی از یک رستگاری ملکوتی از خود بیخود می‌شوند. برای مثال، در مخمل آبی،[1] لورا درن به طور غیرمنتظری برای کایل مک‌لَکلن نقش خیالش از یک جهان غمبار و تیره و تار را شرح می‌دهد که ناگهان با توکاها و آواز خواندنشان سرشار از شادی می‌شود، و مکمل این صحنه موسیقی ارگ مذهبی است ــ بسیار سخت است که این صحنهٔ سرخوشی معصومانه را با فاصله‌ای بدبینانه ننگریم. البته راست است که در صحنهٔ آخر مخمل آبی توکایی را می‌بینیم که حشرهٔ مرده‌ای را بی‌رحمانه بر نوکش گرفته است و، بنابراین، ارتباطی با نمای آسیب‌زای ابتدای فیلم برقرار می‌شود که در آن دوربین در حالی که به زمین نزدیک می‌شود خزیدن مشمئزکنندهٔ زندگی را ترسیم می‌کند ــ اما، از دیگر سو، همانند نقاشی‌های دورهٔ پیشارافائلی، سعادت بهشتی و اشمئزاز نسبت به فساد و تباهی زندگی دو روی یک سکه قلمداد می‌شوند؛ بنابراین غلط خواهد بود اگر این آخرین نما را تضعیف طعنه‌آمیز توصیف سرخوشانهٔ درن از توکا به مثابهٔ تجسم نیکی محض تفسیر کنیم. آیا عالی‌ترین نمونهٔ این ابهام بنیادین، لورا پالمر در توین پیکس[2] نیست، که دختری بی‌نهایت بی‌بند و بار است که درگیر روابط جنسی و مواد مخدر است اما، با این حال، پس از مرگ شهادت‌گونه‌اش به مقام معصومیتی رستگاری‌یافته ارتقا می‌یابد؟ در صحنهٔ پایانی فیلم با من از آتش بگذر،[3] پیش‌درآمد سینمایی مجموعهٔ تلویزیونی توین پیکس، بعد از آن نمای مشهور پیچیده شدن بدنش در پلاستیک سفید، او را می‌بینیم که در رد لاج [متل]

---

1. *Blue Velvet* 2. *Twin Peaks* 3. *Fire Walk with Me*

اسرارآمیز ــ واقع در این منطقه از توین پیکس ــ روی یک صندلی نشسته، در حالی که مأمور امنیتی، کوپر، کنارش ایستاده و دستش را روی شانهٔ او گذاشته و نیک‌خواهانه لبخند می‌زند، گویی می‌خواهد به او آرامش ببخشد. بعد از لحظاتی از سردرگمی مضطربانه، او رفته‌رفته آرام می‌شود و شروع به خندیدن می‌کند، با خنده‌ای آمیخته به اشک؛ خنده شاد و شادتر می‌شود تا زمانی که نقش خیالی یک فرشته در هوا مقابل او ظاهر می‌شود. هر چند این صحنه ممکن است مضحک و باسمه‌ای به نظر برسد، اما شخص باید در برابر چنین طرز تلقی‌ای مقاومت کند، [به‌ویژه] زمانی که لورا پالمر، که وحشیانه به او تجاوز شده و به قتل رسیده است، به رستگاری می‌رسد و به شمایلی خندان و خوشحال تبدیل می‌شود که به نقش خیال فرشته‌گون خودش می‌نگرد، مطلقاً هیچ طنز و کنایه‌ای [در صحنه] وجود ندارد.

بنابراین، آنچه در خصوص آخرین نمای ناقوس‌های شکستن امواج کاملاً حیاتی و مهم است، این است که زاویهٔ دید دوربین از بالاست ــ که، زاویهٔ دید خود خداوند است، درست مشابه آنچه در پرندگان[1] هیچکاک می‌بینیم، جایی که نمای مشهور خلیج بودگا را از بالا داریم (آیا پرندگانی که وارد قاب می‌شوند، دقیقاً همتای ناقوس‌ها در فیلم تریه نیستند؟). با این حال، این توسل جستن یکسان به زاویهٔ دید خداوند، صرفاً تفاوت را آشکارتر می‌سازد: در [فیلم] هیچکاک، با بی‌اعتنایی بدخواهانهٔ خداگونگی ابرخود زشت نسبت به مسائل انسان روبرو هستیم، در حالی که در فیلم تریه، بر جنبهٔ آشتی‌جویانه و نیک‌خواهانهٔ امر واقعی ژوئیسانس الهی تأکید می‌شود.

---

1. *The Birds*

به این ترتیب، هر سه فیلم قدم زدن مرد مرده، ترک لاس وگاس و شکستن امواج به مرز و محدودهٔ خوبی نزدیک می‌شوند، خوبی‌ای که فراتر از مرزی معین می‌رود، که در آن‌جا به نقطهٔ مخالفش تبدیل می‌شود (یا، ترجیحاً، با آن تلاقی می‌یابد): لطف و دلسوزی بیش از حد خواهر هلن در حق قاتل نفرت‌انگیز، «عشق به ممنوع» را تا حد رسیدن به شیفتگی‌ای کژرو و منحرف امتداد می‌دهد؛ وفاداری سرا به تصمیم خودکشی بن، همدلی مثال‌زدنی فاحشه را به صورت پذیرش دیگری، در حالی که او (بن) مخالف بهترین علاقه و کشش خود عمل می‌کند، تبدیل و از ریشه دگرگون می‌کند؛ نیکی بس او را وامی‌دارد تا تعویض نمادین افراطی و عجیب و غریبی را اجرا کند که شامل پذیرش غایت تحقیر شدن و مرگی سخت است.

به این ترتیب، این سه فیلم نوعی سه‌گانه را شکل می‌بخشند، که همچنین با سه موضع زنانه نسبت به مردان فهرست می‌شود: یک مذهبی (منحرف)، یک فاحشه (هیستریک) و یک زن متأهل (روان‌پریش). آن‌ها همچنین سه شکل از درونمایهٔ «مرگ و دوشیزه» را به نمایش می‌گذارند ــ هر کدام از سه مردی که زنان با آن‌ها مواجه می‌شوند به طریقی «مردهٔ زنده» هستند، و در قلمرو «میان دو مرگ» می‌زیند: خواهر هلن با مردی مواجه است که به مرگ محکوم شده و منتظر اعدام است؛ سرا با مردی مواجه است که تصمیم گرفته خودش را بکشد و تا دم مرگ نوش‌خواری می‌کند؛ و بس، که با مردی کاملاً معلول مواجه است. بنابراین ما چگونه می‌توانیم زن متأهل «بهنجاری» بیابیم؟ به عبارت دیگر، آموزهٔ مردسالارانهٔ ویکتوریایی متعارف، که بر طبق آن یگانه راه هر زن برای این‌که عاقل بماند (برای مثال از طغیان‌های هیستریک یا عشرت‌گری

منحرف اجتناب کند) این است که ازدواج کند، باید برعکس شود. پرسش حقیقی این است: چگونه ممکن است که زنی بدون درغلتیدن در روان‌پریشی، ازدواج کند؟ البته پاسخ این است که از طریق پذیرفتن اختگی یار (شوهر) ـ به عبارت دیگر، این واقعیت که یار صرفاً دارای فالوس است، اما خودش فالوس نیست. تنها کسی مجاز به خیالپردازی در بارهٔ مردی دیگر است که خودش بتواند فالوس باشد، در حالی که پیامدهای مواجه شدن عملی با چنین مردی مصیبت‌بار است، چنان‌که سرنوشت روان‌پریشانهٔ بس نشان می‌دهد.

یادداشت‌ها

۱. اتفاقاً جایگاه این ژوئیسانس به طور بنیادی مبهم است؛ این [ژوئیسانس] مظهر همسانی‌ای است که در آن «مال من» با «مال دیگری» همپوشی دارد ـ یعنی، ex-timate یا برون‌درونی هستهٔ مرکزی دگربود درست در قلب من. به همین دلیل، فرمول متعارفی که بر اساس آن «من» به «دیگری» «فرافکنده» می‌شود، [دیگری‌ای] که همزمان ژوئیسانس به رسمیت شناخته‌نشده/ بد تشخیص‌داده‌شدهٔ خود من را هم جذب و هم دفع می‌کند (مانند شیفتگی مثال‌زدنی مرد سفیدپوست به توانایی جنسی یک آفریقایی ـ آمریکایی)، این واقعیت را که ژوئیسانس هیچ‌گاه به‌سادگی در درجهٔ اول مال من نیست، پیچیده و بغرنج می‌نمایاند. الزام به «تشخیص فرافکنی ژوئیسانس بد تشخیص داده‌شدهٔ خود من در ژوئیسانس بد تشخیص داده شدهٔ خود من در ژوئیسانس دیگری» رابطه‌ای آینه‌ای میان دو ژوئیسانس مطرح می‌کند که به طور کامل نابجاست.

۲. نگاه کنید به آلن بدیو *L' Être et l'événement* (پاریس، سویل ۱۹۸۸).

۳. نکتهٔ حیاتی در بارهٔ این دو نیم شدن سرا، صحنه‌ای است که در آن او به بن یک ظرف فلزی کوچک برای نوشیدنی هدیه می‌دهد: بن برای لحظهٔ کوتاهی سردرگم می‌ماند، نامطمئن از آن‌که این هدیه به چه معناست. در این‌جا هیچ خوانش «صحیحی» وجود ندارد. هر سه خوانش ممکن (این کتابی کوچک است، کم بنوش تا نجات بیابی؛ من بی‌قید و شرط دوستت دارم، من تو را همان‌طور که هستی می‌پذیرم، بنوش...؛ تا دم مرگ به خودت بنوشان، برو بمیرا)

باید به خاطر سپرده شود، چراکه طبیعت ناشناختهٔ این حالت که مظهر راز سر به مهر یک هدیه است، نکتهٔ اصلی صحنه به شمار می‌آید.

۴. توجه ویژه در این‌جا به جانب وارونه شدن نقش‌های جنسیتی متعارف است: معمولاً، زن است که شیفتهٔ رانهٔ مرگ است، در حالی که مرد نومیدانه می‌کوشد او را «بیدار کند» و از رخوتش به درون مدار زندگی پر از گرفتاری برگرداند.

۵. «من می‌خواستم فیلمی در بارهٔ نیکی بسازم»: («معجزه‌های محض»، مصاحبه با لارس فون تریه، *Sight and sound* (۱۹۹۶)، صص ۱۰ـ۱۲، در ص ۱۲).

۶. نگاه کنید به

Jacques Lacan, *Seminar VIII: Le transfert* (Paris, Éditions du seuil, 1988), pp. 317–21.

۷. برای گزارشی مشروح از این جنبهٔ تظاهر زنانه، نگاه کنید به

Slavoj Žižek, *The Indivisible Remainder* (London, verso, 1996), ch. 2.

۸. [فیلم] چهره‌ها[1]ی جان کاساوتیس هم در سطح فرمال محض جالب است، با توجه به طریقی که موقعیت‌ها و حرکت‌های دوربین، شیوهٔ متعارف هالیوود در اجرای نمای «آمریکایی» را می‌شکند (نشان دادن اشخاص از کمر به بالا در زمان گفتن دیالوگ): در چهره‌ها، دوربین کمی بیش از حد به بازیگران نزدیک می‌شود، و معمولاً تنها بر روی چهره‌ها و قسمتی از شانه‌هایشان فوکوس می‌کند، و این نزدیکی بیش از حد مزاحم و تحمیلی است که به نوعی تأثیر ناخوشایند و غیرطبیعی از «تصعید زدودگی»[2] اجازهٔ ظهور می‌دهد، که سوژه‌ها را مشمئزکننده تصویر می‌کند و ازشکل‌افتادگی و اعوجاج هیستریک چهره‌شان را با جزئیات نشان می‌دهد.

۹. «معجزه‌های محض»، ص ۱۲.

---

1. *Faces* 2. desublimation

۲

فلسفه و سینما

اگر چارچوب گفتمانی ژیژک بر مباحث لاکانی استوار است و از مفاهیم و واژگـان لاکـان در تـحلیل‌هایش اسـتفاده مـی‌کند، روش‌شـناسی و نـوع تفکرش را از هگل، فیلسوف بزرگ آلمانی، (۱۷۷۰ـ۱۸۳۱) می‌گیرد.

هگل از فیلسوف‌های بزرگ سنت ایدئالیسم آلمانی است که به اصـالت ایده بیش از هر چیز دیگر باور دارند. به اعتقاد ایدئالیست‌ها مبنای ادراک جهان مادی پیرامون ما، ایده‌ها یا تصورهایی است که از آن در ذهـن مـا شکل می‌گیرد. مـهم‌ترین نـقشی کـه در سـنت تـفکر ایـدئالیسم آلمـانی می‌توان به هگل نسبت داد، طرح موضوعی است به نام ایدهٔ مطلق.[1] هگل با استفاده از مفهوم تفکر دیالکتیکی، که از فیلسوفان یونان باستان مانند زنون الثایی الگو گرفته بود، کوشید نحوهٔ رسیدن به این ایدهٔ مطلق را شرح دهد. می‌دانیم که ریشهٔ دیالکتیک هگل در مقولات[2] کانت است.

کانت در اثر سترگش، نقد عقل محض،[3] مفاهیمی را مقولات می‌نامد که

---

1. absolute idea 2. categories

3. *The Critique of Pure Reason*

با ادراک حسی انطباق دارد اما از ادراک حسی انتزاع نمی‌شود. او مقولات را به چهار دستهٔ سه‌تایی تقسیم کرد. به این ترتیب که در هر دسته سه مقوله وجود دارد به نحوی که مقولهٔ سوم محصول پیوند مقولهٔ اول و دوم است. این چهار دسته عبارتند از: کمیت، کیفیت، نسبت و جهت.

مقولات کمیت عبارتند از: وحدت، کثرت و کلیت.
مقولات کیفیت عبارتند از: ایجاب، سلب و حصر.
مقولات نسبت عبارتند از: جوهر و عرض، علت و معلول و مشارکت.
مقولات جهت عبارتند از: امکان عام و امتناع، وجود و عدم، و ضرورت و امکان خاص.

در واقع ریشهٔ دیالکتیک هگل را می‌توان در مقولات کمیت کانت سراغ گرفت. یعنی کلیت که محصول پیوند میان وحدت و کثرت است. به عبارت دیگر، در دیالکتیک هگلی وحدت به‌مثابهٔ تز،[1] کثرت به‌مثابهٔ آنتی‌تز[2] و کلیت به‌مثابهٔ ترکیب آن دو یعنی سنتز[3] است.

هگل با کلی‌ترین حکم ممکن در بارهٔ جهان آغاز می‌کند، یعنی حکم «جهان هست». این حکم تز است، اما روشن است که در مقام توصیف جهان حکمی ناقص است؛ چون هیچ کس در بارهٔ این‌گونه هستی که معلوم نیست محمول‌هایش چیست، نه چیزی می‌داند و نه چیزی می‌تواند بگوید. بنا بر این، این حکم می‌تواند ما را به جانب حکمی دیگر راهنمایی کند؛ «جهان نیست». این حکم دوم آنتی‌تز دیالکتیک است، اما به همان اندازهٔ حکم اول نامتقاعدکننده است، زیرا اگر نتوانیم از هستی آگاه باشیم به‌یقین نمی‌توانیم در بارهٔ نیستی هم اطلاعی داشته باشیم. اما با ترکیب این دو حکم با یکدیگر به سنتز «هستی» و «نیستی» یعنی

---

1. thesis 2. anti-thesis 3. synthesis

«شدن» دست می‌یابیم. پس به عنوان سنتز این دیالکتیک می‌توانیم بگوییم: «جهان، شدن است.»

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، بر اساس دیالکتیک هگل هر تعریف و یا حکمی تا اندازه‌ای ناقص است. ضد آن تعریف یا حکم نقص آن را برطرف می‌کند، اما خود نیز ناقص است. ولی سنتز این دو تز متضاد، می‌تواند به ترکیبی منجر شود که به حقیقت نزدیک‌تر است.

هگل تحول تاریخ را نیز در قالب همین ساختار دیالکتیکی می‌دید. البته باید توجه داشت که دیالکتیک هگلی ماهیتی پویا و پیش‌رونده دارد یعنی با یک سنتز کار تمام نمی‌شود بلکه سنتز حاصل با سنتزی دیگر در مقام تز و آنتی‌تز جدید مجدداً ترکیب و سنتزی جدید حاصل می‌شود و این فرایند آن‌قدر باید تکرار شود که احساس کنیم به اندازهٔ کافی و ممکن به حقیقت نزدیک شده‌ایم.

باید توجه داشت که ژیژک هگل را متفکری بسیار رادیکال‌تر می‌بیند و، به همین ترتیب، دیالکتیک او را. در خوانشی که ژیژک از هگل و دیالکتیکش به دست می‌دهد، همساز کردن[1] است که برسازندهٔ چیستی یا هویت موردنظر است. به اعتقاد ژیژک همواره یک ناهمسازی[2] در خصوص هر ایده‌ای وجود دارد که آن را به ویرانی و فروپاشی تهدید می‌کند اما، در عین حال، شرط ضروری وجود آن ایده هم هست. (مشابه آن مفهومی که ژیژک از سنتوم لاکانی در نظر دارد و مثال سینمایی‌اش را خود بیگانه در فیلم بیگانه[3] ریدلی اسکات می‌داند که در عین تهدید فضانوردان، با همین تهدید، برسازندهٔ وحدت آن‌ها نیز هست.)

ژیژک در کتاب درنگ در امر منفی: کانت، هگل و نقد ایدئولوژی[4]

---

1. reconciliation 2. discrepancy 3. *Alien*

4. *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*

ساختارشناسی[1] جدیدی را برای ایدئولوژی از طریق بازخوانی فیلسوف‌های ایدئالیست آلمانی مطرح می‌کند که در آن ایدهٔ پسامدرن مبنی بر کنار نهادن سوژه به‌مثابهٔ یک پدیدار ثانوی[2] صرف گفتمان را رد می‌کند.

ژیژک در این کتاب، مفهوم هگلی «جوهر یک ابژه»، به عبارت دیگر، انبوهی از ویژگی‌های معرّف را که تحت سیطرهٔ ضرورت منطقی قرار دارند، در برابر خصلت خودانگیختگی سوژهٔ آزاد، که ابژه را انتخاب می‌کند و، از این رو، در وهلهٔ نخست آن ویژگی‌ها را برای تعریف آن برمی‌گزیند، قرار می‌دهد. سنتز این دیالکتیک میان ضرورت و آزادی نه با محو و زایل کردن این تقابل بلکه با درنگ در منفیت[3] آن‌ها صورت می‌گیرد. بنابراین «درنگ در امر منفی»، چنان‌که ژیژک آن را همساز با فلسفهٔ هگلی تعریف می‌کند و در تحلیل‌های دیالکتیکی‌اش به کار می‌برد، حفظ و در خود مستحیل ساختن تناقض موجود است نه پایان بخشیدن به آن، چنان‌که، برای مثال، میان زمینه[4] و شرایط[5] می‌بینیم. زمینه، جوهر هر چیز است و شرایط هم آن موقعیت‌ها و چگونگی‌هایی است که چیز را به وجود می‌آورند که دو عامل متضادند که باید با هم ترکیب شوند، بدون آن‌که ستیزه‌گری و تضادشان از بین برود.

سنتز دیالکتیکی همسازکننده، که به پیشرفت تطوری منجر می‌شود، در این‌جا حرکتی اجتناب‌ناپذیر از یک «در-خود» به یک «برای-خود»، از عینیتی مادّی و جسمانی به تأملی در نفس، را در عین حال که رد می‌کند ایجاب هم می‌کند. اما از آن‌جا که «در-خود» پیشاپیش «برای-ما»ست،

---

1. anatomy
2. epiphenomenon
3. negativity
4. ground
5. conditions

هر امکان بالقوه‌ای (زمینه) باید بر بستر موقعیت‌ها و کیفیات و چگونگی‌های بیرونی (شرایط) به فعلیت درآید.

از نظر هگل، یگانه راهی که سوژه می‌تواند به جوهرها دست یابد، این است که ادعاهایش را در جهان بیازماید تا زمانی که از همهٔ موانع بگذرد و توهم‌هایش نیز ناپدید شوند. ژیژک این نظر هگل را با آن مفهوم مربوط به سال‌های ابتدایی فعالیت لاکان همانند می‌شمرد که اعتقاد داشت عدم مداخله و انفعال روانکاو به بیمار اجازه می‌دهد که پی ببرد موانع بیرونی نیستند که بر سر راه او ایستاده‌اند، بلکه بی‌اعتباری و عدم اصالت ذاتی خود او راهش را سد کرده است.

از این روی، پرسش این است که سوژه چگونه باید به پذیرش ضرورت‌های درونی و بیرونی ذات در آنچه کنشی علیت‌ناپذیر و نامعلوم نامیده می‌شود، نائل آید. شاید ساده‌تر باشد اگر چنان‌که کانت اعتقاد دارد، مفهوم وجود ضروری به کلی کنار گذاشته شود و وجود درون واقعیت به بازنمایی‌هایی محدود شود که به‌راستی با شهود،[1] یا تجربهٔ پدیداری علیت‌ناپذیر، پر می‌شوند.

این ادعا به ادعای متقابلی از سوی هگل منجر می‌شود، مبنی بر این‌که مفهوم ابژه تأثیری بر وجود آن می‌گذارد. به طوری که ما در نهایت تنها زمانی ابژه را هستی‌مند[2] می‌دانیم که آن را از طریق انحراف در صفاتش، یعنی منفیت مورد نظر هگل، به خودش منتسب کرده باشیم.

به همین طریق، در تحلیل لاکانی، تفسیر همهٔ وجوه یک سمپتوم یا نشانگان (ابژهٔ خیالی که بیرون از امر واقعی برساخته شده است) مستقیماً

---

1. intuition 2. existent

سمپتوم را دوباره خلق می‌کند (در حالی که ابژهٔ جدید درون امر نمادین شناخته می‌شود).

ژیژک این وهم بازتاب بیرونی را در فیلم بیلی بت‌گیت[1] تشخیص می‌دهد که بر اساس رمان ای. اِل. دکتروف ساخته شده است. به اعتقاد ژیژک، فیلم به طور اساسی یک شکست محسوب می‌شود و تنها تأثیری که می‌تواند برانگیزد، چیزی است که می‌توانیم آن را بازتاب رنگ‌پریدهٔ معوج از اثری ادبی بسیار برتر و عالی‌تر بنامیم.

به هر حال، شگفتی ناخوشایندی نیز برای کسانی وجود دارد که بعد از دیدن فیلم وسوسه می‌شوند و رمان را می‌خوانند: رمان به آن پایان خوش نچسب و کسل‌کننده بسیار نزدیک‌تر است (در رمان، بیلی ثروت پنهان داچ شولتز را به جیب می‌زند)؛ جزئیات ظریف متعددی که تماشاگر ناآشنا با رمان، با آن‌ها در قالب قطعاتی که خوشبختانه در فرایند اقتباس سینمایی ضعیف اثر از دست نرفته‌اند روبرو می‌شود، قطعاتی که به‌طرز معجزه‌آسایی این کشتی به گل‌نشسته را نجات داده‌اند، و نویسندهٔ فیلمنامه از روی تصادف آن‌ها را نیز اضافه کرده است.

کوتاه سخن این‌که، رمان عالی و برتری که با دیدن شکست فیلم در ذهن مجسم می‌شود، رمان واقعی از پیش موجودی نیست که فیلم بر مبنای آن ساخته شده باشد، بلکه خواب و خیال و وهمی پس‌نگرانه است که خود فیلم آن را ایجاد کرده است. این از آن خود کردن و تصرف سوبژکتیو صفات معرّف ابژه، این پیشفرض فعال آن‌ها، از دور و تسلسل زمینه و شرایط جلوگیری می‌کند، زیرا هیچ یک را بر دیگری مقدم نمی‌داند؛ به طریقی مشابه، در ایدئولوژی هویت ملّی، هیچ سوژه‌ای

---

1. *Billy Bathgate*

میهن‌پرست همهٔ صفات بارز ملتش (شرایط) را برای مشتق ساختن هویت ملی‌اش (زمینه) از آن‌ها، فهرست نمی‌کند، بلکه خودش و ملتش را پیشاپیش برساختهٔ آن‌ها فرض می‌کند.

از این روی، به اعتقاد ژیژک، این «بازگشت چیز به خودش»، همان‌گویانه[1] است، زیرا در جریانِ عملِ تعیین صفات ابژه، سوژه نیازمند این حشو و زوائد ظاهری مفروض دانستن زمینهٔ موجودی است که بر همهٔ شرایط صحّه بگذارد.

این پیشفرض تهی و پوچ که حاکی از عمل تعیین صفات است، همان چیزی است که لاکان به عنوان تسریع سقوط دال به درون مدلول از آن یاد می‌کند، نقطهٔ آجیدن (به‌مثابهٔ دکمه‌های موجود در رویهٔ مبل که یکپارچگی و انسجام رویه را به‌عنوان پوششی که مبل را در بر گرفته و، به دیگر سخن، ساختار کلی آن را شکل می‌بخشد) که واژه را به وجود می‌دوزد ـ ساختاری مشابه (پیشفرضی تهی و پوچ) با آن شمایل ضدسامی موجود علیه فرد یهودی، که صرفاً نه به دلیل صفات منفی و متناقض، بلکه تنها به دلیل یهودی بودنش است که چنین نامیده می‌شود.

ژیژک معتقد است با وجود آن‌که «سوسیالیسم واقعاً موجود» پیش از این به فاصله‌ای تقلیل یافته که جادوی نوستالژیک یک ابژهٔ گمشدهٔ پسامدرن را به آن اعطا می‌کند، هنوز بعضی از ما آن لطیفهٔ معروف در بارهٔ تعریف سوسیالیسم را به خاطر داریم: نظامی اجتماعی که سنتز دیالکتیکی همهٔ تاریخ گذشته است. این نظام از جامعهٔ بی‌طبقهٔ دوران ماقبل تاریخ ابتدایی بودنش را، از عهد باستان بردگی‌اش را، از فئودالیسم قرون وسطایی سلطهٔ ظالمانه‌اش را، از سرمایه‌داری استثمارش را و بالاخره از سوسیالیسم نامش را گرفته است.

---

1. tautological

این است آن چیزی که حالت همان‌گویانهٔ هگلی «بازگشت چیز به خودش» را حکایت می‌کند: آدمی باید در تعریف ابژه نامش را هم به حساب بیاورد. به عبارت بهتر، پس از آن‌که ابژه‌ای را به اجزای تشکیل‌دهنده‌اش تجزیه کردیم، تلاش برای یافتن یک ویژگی مشخص که این انبوهه یا، به عبارتی دیگر، داده‌های متکثر را کنار یکدیگر نگاه داشته و آن‌ها را به یک چیز یگانه با خود و منحصربه‌فرد تبدیل کرده، تلاش عبثی است.

عملیات تکمیلی که از این توده یک چیز یگانه با خود و منحصربه‌فرد تولید می‌کند، حالت همان‌گویانه‌ای است که این اوضاع بیرونی صرفاً نمادین را به‌مثابهٔ شرایط ـ اجزای تشکیل‌دهندهٔ چیز فرض می‌کند و به طور همزمان مسلم دانستن وجود زمینه‌ای است که این انبوه شرایط را در کنار یکدیگر نگاه می‌دارد.

در این‌جا ژیژک از سینما برای تسهیل مطلب کمک می‌گیرد و به کوسهٔ قاتل در فیلم آرواره[1] اسپیلبرگ اشاره می‌کند. به اعتقاد او جستجوی مستقیم برای یافتن معنای ایدئولوژیک کوسه هیچ نتیجه‌ای جز پرسش‌های احمقانه و نادرست در پی ندارد، پرسش‌هایی از قبیل: آیا این کوسه مظهر تهدید جهان سوم برای آمریکاست که در قالب کهن‌الگوی شهر کوچک ارائه می‌شود؟ آیا نماد ماهیت استثمارگرانهٔ خود سرمایه‌داری است (مثلاً تفسیری که ممکن است فیدل کاسترو به دست بدهد)؟ آیا مظهر طبیعت مهارنشده است که جریان تکراری و همیشگی زندگی‌های روزمرهٔ ما را به ویرانی تهدید می‌کند؟

به اعتقاد ژیژک، برای پرهیز از این بیراهه‌ها، باید دیدگاهمان را به طور

---

1. *Jaws*

اساسی تغییر دهیم؛ زندگی روزمره هر فرد عادی تحت سلطهٔ انبوه آشفته و متزلزلی از ترس‌ها قرار دارد (امکان دارد که او قربانی تقلب‌هایی بزرگ در زمینهٔ حرفه‌اش شود؛ مهاجران کشورهای دیگر به نظر می‌رسد که ممکن است در دنیای کوچک و منظم او دخالت کنند و به آن هجوم ببرند؛ طبیعت بی‌قانون می‌تواند کاشانه‌اش را از هم بپاشد و...) و کاری که فیلم آروارہ انجام می‌دهد، این است که عمل تبدیل کاملاً فرمال و شکلی را صورت می‌دهد که یک مخزن نگهدارنده و پوشش‌دهندهٔ مشترک برای تمامی این ترس‌های شناور و پراکنده و آشفته فراهم می‌آورد و آن‌ها را محکم در یک جا نگاه می‌دارد، آن‌ها را به «چیز» تبدیل می‌کند و همهٔ این کارها را در قالب شمایل یک کوسه انجام می‌دهد.

در نتیجه، عملکرد حضور خیره‌کنندهٔ کوسه این است که دقیقاً راه هر گونه جستجوی بیش‌تر در خصوص معنای اجتماعی (میانجی اجتماعی) آن پدیدارهایی که ترس را در انسان معمولی برمی‌انگیزند، سد می‌کند. به اعتقاد ژیژک، گفتن این‌که کوسهٔ جنایتکار مجموعه ترس‌های ذکرشده را نمادسازی می‌کند به این معنی است که در آن واحد، بسیار زیاد گفته باشیم، ولی در عین حال هنوز نتوانسته باشیم حق مطلب را ادا کنیم.

کوسه این ترس‌ها را نمادسازی نمی‌کند، بلکه به معنای واقعی کلمه آن‌ها را از این طریق باطل و بی‌اثر می‌سازد، یعنی خودش جایگاه ابژهٔ ترس را اشغال می‌کند. ژیژک می‌گوید که در این وضعیت به این ترتیب کوسه «بیش» از یک نماد است و، بالاتر از آن، به «خود چیز ترسناک» تبدیل می‌شود. اما در عین حال، کوسه آشکارا کم‌تر از یک نماد است، زیرا به جانب محتوای نمادین‌شده اشاره نمی‌کند، بلکه حتی مانع دسترسی به آن می‌شود و آن را به‌صورت نامرئی ارائه می‌دهد.

در این‌جا ژیژک، کوسهٔ فیلم آرواره را با شمایل ضد سامی موجود علیه یهودیان همتا می‌داند. «یهودی» تعریفی است حاصل گرایش ضد سامی به مجموعهٔ ترس‌هایی که با «انسان معمولی»، در یک دورهٔ اضمحلال و پیوندهای اجتماعی، تجربه می‌شود؛ ترس‌هایی از قبیل تورم، بی‌کاری، فساد، زوال اخلاقی و از این قبیل موارد، گویی در پس همهٔ این پدیدارها دست نامرئی «توطئهٔ یهودی» نهفته است.

نکتهٔ حیاتی در این‌جا، مجدداً این است که لقب «یهودی» هیچ محتوای جدیدی به موضوع اضافه نمی‌کند: کل محتوا از قبل در قالب شرایط بیرونی (از قبیل بحران، انحطاط اخلاقی) حاضر است؛ نام «یهودی» تنها شمایل اضافی و مکملی است که نوعی استحالهٔ جوهری[1] را به انجام می‌رساند و همهٔ این عناصر را در قالب جلوه‌های متعدد از همان زمینه، یعنی «توطئهٔ یهودی» تغییر می‌دهد و عرضه می‌کند.

به اعتقاد ژیژک، با تعریف مجدد آن لطیفهٔ قدیمی در بارهٔ سوسیالیسم، این بار در بارهٔ یهودی‌ستیزی، می‌توانیم چنین بگوییم: یهودی‌ستیزی، تورم و بی‌کاری را از اقتصاد، دسیسه و فساد پارلمانی را از سیاست، انحطاط خودش را از اخلاقیات، آوانگارد بودن فهم‌ناپذیر را از هنر و بالاخره نامش را از «یهودی» گرفته است. این نام ما را قادر می‌سازد در پس انبوهی از شرایط بیرونی، فعالیت همان زمینه را تشخیص دهیم.

به اعتقاد ژیژک، برای هگل، عمل نامگذاری دقیقاً همان نقطه‌ای است که در آن آزادی وارد نظام جبر می‌شود: آزادی، بازشناسی حقیر صلبیت منطقی نظام ذات‌ها نیست (چنان‌که اسپینوزا اعتقاد دارد)، بلکه کنش خلاقانهٔ برساختن موجودیت‌های ضروری بیرون از بنیاد مادی است.

---

1. transubstantiation

این کنش وحدت‌ساز، خصلتی به آنچه «چیز» از قبل هست اضافه نمی‌کند، بلکه تنها همانند وضعیتی تهی عمل می‌کند که عمل نمادین‌سازی را متمایز و مشخص می‌سازد. در همین زمان، تأثیری نیز از حضور هسته‌ای ثابت، تغییرناپذیر و صلب در پس همهٔ صفاتی وجود دارد که چیز را برمی‌سازند؛ گویی یک X قابل فهم در زیر همهٔ این ویژگی‌های پدیداری وجود دارد که دقیقاً مشخص‌کنندهٔ ایدئولوژی است.

به اعتقاد ژیژک، عمل نامگذاری متناظر با یکی از اصول اساسی مکتب ایدئالیسم آلمانی و متفکرانی چون هگل و کانت است: آن اصل «عمل دانستن و وقوف» خلق‌کنندهٔ ابژه است و هگل نیز با نظر به همین اصل این دیدگاه را اتخاذ می‌کند که «ضرورتی که بر اثر این عمل شکل می‌گیرد، چیزی بیش از یک جلوه نیست».

«ضرورت» نه با نگاهی پس‌نگرانه پوشانده می‌شود، نه با فرامین سوژه‌ای مطلقاً خودگردان طرحش ریخته می‌شود؛ زیرا اولی سوژه‌ها را در اختیار امور بیرونی و دومی آن‌ها را در اختیار امور درونی قرار می‌دهد. سوژه به‌جای آن‌که عروسکی خیمه‌شب‌بازی در دستان «ضرورت» باشد، درون «آشوب مطلقی از شدن» وجود می‌یابد که در برابر فشار واردشده از آن است که ابژه «کوچک لاکانی ظاهر می‌شود، ابژه‌ای که جانشینی برای هستی سوژه است و همیشه از چنگ سوژه می‌گریزد؛ یعنی همان «باقیماندهٔ مادی» که امر نمادین در تلاش بی‌وقفه و نومیدانه‌ای در تعقیب آن برای به دست آوردنش است.

پس‌زمینهٔ هستی‌شناختی این جهش از «نه-هنوز»[1] به «همیشه-از

---

1. not-yet

پیش»[1] نوعی از «مبادلهٔ جایگاه‌ها میان امکان[2] و فعلیت[3] است: امکان، خودش، در جایگاه کاملاً تقابلی‌اش نسبت به فعلیت، در عین حال نوعی از فعلیت متعلق به خود را نیز داراست. ژیژک در تفسیر این گفتار بر آن اعتقاد هگل انگشت می‌گذارد که همواره بر اولویت[4] مطلق فعلیت اصرار می‌ورزید؛ به عبارت دیگر، درست است که جستجو به دنبال «شرایط امکان» از امر واقع دوری می‌گزیند و به آن تردید می‌کند تا دوباره آن را بر مبنایی عقلانی بنیان نهد؛ با وجود این، در همهٔ این تأملات، فعلیت به عنوان چیزی معین و معلوم انگاشته می‌شود.

به عبارت دیگر، هیچ چیز برای هگل غریب‌تر از اندیشه‌ورزی لایب‌نیتسی در بارهٔ انبوهی از دنیاهای ممکن نیست که از آن میان خالق بهترین را برمی‌گزیند: اندیشه‌ورزی در خصوص جهان‌های ممکن، همواره در برابر پس‌زمینهٔ واقعیت دشوار وجود واقعی رخ می‌دهد، از سوی دیگر، همواره چیزی آسیب‌زا در بارهٔ واقعیتمندی[5] آن چیزی وجود دارد که همچون امر واقع با آن مواجه می‌شویم؛ فعلیت همواره با یک انگ یا داغ محوناشدنی از امر واقعی به‌مثابهٔ امر غیرممکن نشاندار می‌شود.

بنابراین، تغییر مسیر از فعلیت به امکان، تعلیق فعلیت از طریق پرسش در خصوص امکان آن، در نهایت تلاشی برای اجتناب از آسیب[6] امر واقعی است؛ به این معنا که امر واقعی را از طریق ادراک آن به‌مثابهٔ چیزی معنادار درون جهان نمادینمان سامان می‌بخشیم و ادراک می‌کنیم.

البته این همساز کردن چرخهٔ امکان و واقع (نخست به تعلیق درآوردن

---

1. always-already
2. possibility
3. actuality
4. primacy
5. factuality
6. trauma

فعلیت و، سپس، مشتق ساختن آن از امکان) هیچ‌گاه اثر ندارد، چنان‌که این امر دقیقاً با مقوله‌ای به نام امکان خاص[1] اثبات می‌شود؛ امکان خاص، محتوایی واقع را مشخص می‌سازد و برایش تعیین مرز و محدوده می‌کند تا آن‌جا که نتواند به تمامی بر زمینهٔ شرایط امکانش بنا شود.

مطابق با عقل سلیم فلسفی، امکان خاص و ضرورت دو حالت از فعلیت هستند: چیزی واقع تا جایی ضروری است که متضادش ممکن نباشد؛ این چیز تا جایی ممکن خاص است که متضادش هم ممکن است. به هر حال، مشکل در ستیزندگی ذاتی ملازم با مفهوم امکان است. امکان مرز و محدودهٔ ممکن بودن را برای هر چیز تا آن‌جا تعیین می‌کند که آن چیز قادر به واقعیت‌بخشی به خود در آن محدوده باشد و، در عین حال، هر چیز تنها زمانی ممکن است که در نقطهٔ متضاد واقع بودن قرار داشته باشد.

این شقاق درونی، واضح‌ترین شکل بیانی خود را در نقش‌های کاملاً متضادی می‌یابد که با مفهوم امکان در برهان‌های اخلاقی ایفا می‌شود. از یک سو، با امکان تهی، به‌مثابهٔ عذر بیرونی ضعف مواجهیم: اگر من واقعاً بخواهم، می‌توانم... (مثلاً سیگار کشیدن را ترک کنم و غیره). در چالش با این ادعا، هگل بارها این نکته را خاطرنشان می‌سازد که چگونه ماهیت حقیقی امکان (آیا امکان حقیقی است یا صرفاً فرضی تهی و پوچ؟) تنها از طریق واقعیت‌بخشی به آن تأیید می‌شود. به بیان ژیژک، مفهوم سادهٔ این عبارت یعنی این‌که تنها دلیل متقن برای اثبات این‌که از پس انجام دادن کاری برمی‌آییم این است که به‌سادگی آن را انجام دهیم.

از سوی دیگر، امکان عمل کردن به‌طرز متفاوتی در کسوت «صدای

---

1. contingency

آگاهی» یا «ندای وجدان» بر ما فشار می‌آورد: زمانی که من عذر و بهانه‌های معمول را می‌آورم (این‌که من هر آنچه را ممکن بود انجام دادم، ولی هیچ انتخاب دیگری وجود نداشت) ندای ابرخود بر من طنین‌انداز می‌شود که: نه! خیلی بیش‌تر از این را می‌توانی انجام دهی! و این همان چیزی است که کانت در ذهن دارد زمانی که اصرار می‌ورزد که آزادی از قبل در امر واقع در مقام امکان موجود است.

به بیان ژیژک، زمانی که به تکانه[1]های آسیب‌شناختی راه می‌دهم و وظیفه‌ام را انجام نمی‌دهم، فعلیت آزادی من به‌عنوان آگاهی من از این‌که چگونه می‌توانستم طور دیگری عمل کنم، به اثبات می‌رسد. به زعم ژیژک، این دقیقاً همان چیزی است که هگل مد نظر دارد زمانی که اظهار می‌دارد که امر واقع[2] همان چیزی نیست که به‌سادگی وجود دارد.[3] آگاهی من زمانی مرا آزار می‌دهد که عمل من (در راه دادن به تکانه‌های آسیب‌شناختی) امری واقع نیست و طبیعت اخلاقی حقیقی مرا بیان نمی‌کند؛ و این تفاوت است که در کسوت ندای وجدان بر من اعمال فشار می‌کند.

در این‌جا ژیژک برای تشریح بیش‌تر موضوع از سینما کمک می‌گیرد و همین منطق را در پس اجرای جدیدی می‌بیند که از تئوری توطئه در سینما انجام شده است. او به فیلم *JFK* الیور استون و این سؤال بنیادین و محوری فیلم اشاره می‌کند که چه کسی در پشت قتل کندی قرار داشت.

سرمایه‌گذاری روانی و ایدئولوژیکی‌ای که در این اجرای جدید به کار رفته بسیار واضح است. قتل کندی چنان ابعاد آسیب‌زایی را در نگاهی به گذشتهٔ تاریخی (از تجربهٔ جنگ ویتنام گرفته تا فساد نظام نیکسون و

---

1. impulse 2. das wirkliche 3. das bestehende

آشوب‌های دههٔ ۱۹۶۰) رقم زد که شکافی را میان نسل جوان و نظام حاکم ایجاد کرد.

به زعم ژیژک، آنچه تئوری توطئه سرکوبش می‌کند واقعیت دردناک «ناتوانی» کندی است؛ کندی خودش به هیچ وجه قادر نبود از وقوع این شکاف جلوگیری کند. به این ترتیب، تئوری توطئه رؤیای آمریکایی دیگری را، متفاوت از آنچه در دهه‌های هفتاد و هشتاد بوده، زنده نگاه می‌دارد.

بنا بر این، به اعتقاد ژیژک موضع هگل در خصوص رابطهٔ میان امکان و فعلیت بسیار دقیق و پالایش یافته است:

یعنی به اعتقاد هگل امکان، به طور همزمان بیش‌تر و کم‌تر از آن مفهومی است که بر آن دلالت دارد؛ یعنی اگر امکان در تقابل انتزاعی‌اش با فعلیت درک شود، یک امکان صرف است و، به این ترتیب، با نقطهٔ متضادش یعنی عدم امکان[1] مصادف است.

ژیژک معتقد است در سطحی دیگر، امکان از پیش یک فعلیت مشخص و معین را دقیقاً در درون ظرفیت امکانش داراست و دلیل زائد بودن هر تقاضای بیش‌تری برای واقعیت‌بخشی به آن این است.

ژیژک مقایسه‌ای میان این پیوند بین فعلیت و امکان در نظر هگل با «اخته کردن نمادین» لاکانی انجام می‌دهد. به اعتقاد او، تهدید اختگی در درون امر نمادین است که مؤثر واقع می‌شود نه در فعلیت آن و چنین نتیجه می‌گیرد که ما دقیقاً در لحظه‌ای تبدیل به سوژه می‌شویم که این امکان یک فعلیت متعلق به خودش را متقبل شود و برعهده بگیرد. به

---

1. impossibility

طریقی مشابه، فالوس، برخلاف بتواره،[1] هرگز واقعیت‌پذیر نمی‌شود تا آن‌جا که به‌طور خیالی بر امکان همهٔ معناهای آینده و، همچنین به طور نمادین، بر متضاد خود، یعنی فقدان در دیگری ، دلالت می‌کند.

این امکان واقع همچنین در آن ایدهٔ معروف هگل یعنی قدرت ارباب بر بنده نیز دیده می‌شود. قدرت ارباب هرگز کاملاً واقعیت پیدا نمی‌کند و مانند تهدید اختگی عمل می‌کند؛ در حالی که خود ارباب، آزاد از خطر اختگی به نظر می‌رسد و به طور غیرقانونی فقدان درون دیگری را پر می‌کند؛ نوعی وهم ایدئولوژیک، که با پیشفرضی بسیار قدرتمند شکل می‌گیرد و موضع او را در مقام ارباب تثبیت می‌کند و جا می‌اندازد.

ژیژک و پسامدرنیسم

اعتقاد ژیژک به تناظر زندگی معاصر امروز با زمانهٔ پسامدرن، او را نیز در زمرهٔ فیلسوف‌هایی قرار می‌دهد که تلاش در جهت تفسیر جهان امروز از خلال مباحث پسامدرنیستی دارند، فیلسوف‌هایی مانند فردریک جیمسون و ژان فرانسوا لیوتار.

مارکسیسم ژیژکی او را به تعریف جیمسون از دوران پسامدرن امروز به مثابهٔ زمانهٔ سرمایه‌داری پسین نزدیک می‌کند. جیمسون معتقد است پسامدرنیسم را می‌توان منطق فرهنگی سرمایه‌داری پسین تلقی کرد؛ نوعی از سرمایه‌داری که تنها در جهان پسامدرن امروز معنا می‌یابد و رخنه‌ای موریانه‌وار به درون همهٔ عرصه‌های زندگی، از عرصه‌های فرهنگی گرفته تا اخلاقیات و امور شخصی، پیدا کرده است. دورانی که در آن التقاط حرف اول را می‌زند و درهم‌آمیختگی ژانرهای فرهنگی

---

1. fetish

به‌وضوح مشاهده می‌شود. این درهم‌آمیختگی و امتزاج البته دامنه‌ای بس گسترده دارد و از درهم‌آمیختگی هنر متعالی و هنر پست و مبتذل و سطحی گرفته تا شکسته شدن مرز ژانرهای سینمایی را در بر می‌گیرد. دورانی که، به زعم جیمسون، حس یا معنای تاریخی در آن رو به محو شدن است و تنها میل به نوستالژی دوران گذشته در سوژه‌های زمانهٔ پسامدرن دیده می‌شود و در این دوران است که توجه به سطح و زیستن در سطح جای خود را به ژرف‌نگری و توجه به عمق می‌دهد؛ چنان‌که مقایسهٔ معروف جیمسون میان دو تابلوی مدرن و پسامدرن به‌خوبی این تفاوت را آشکار می‌سازد؛ تابلوی مدرن کفش‌های دهقان[1] اثر ونسان ون‌گوک و تابلوی پسامدرن کفش‌های دایموند داست[2] اثر اندی وارهول.

به اعتقاد جیمسون، نقاشی ون‌گوک به‌مثابهٔ یک اثر مدرن بازنمون عصر اضطراب است؛ یعنی بازنمایی یک موقعیت اجتماعی واقعی که واجد حقایق اجتماعی قطعی است و این از طریق ارجاعی است که به زندگی دهقانی انجام می‌شود. ارجاع دادن مخاطب به تجربهٔ واقعی زندگی دهقانی و، فراتر از آن، تصویر کردن یک دنیای دهقانی رو به نابودی، که خارج از مدرنیتهٔ سرمایه‌سالار است، آفرینندهٔ ژرفا و عمقی است که ویژگی اساسی هنر مدرن به شمار می‌آید.

جیمسون در ادامهٔ تحلیلش چنین ادعا می‌کند که، در مقابل، پسامدرنیسم هنر را به‌تمامی جزئی از تولید کالا به حساب می‌آورد و دیگر هیچ‌گونه سودمندی را در ذات نقاشی برای مثال نمی‌بیند، بلکه تنها برمبنای منطق مصرف‌کنندگی آثار هنری را خلق می‌کند. به اعتقاد او، تصاویر پسامدرن از هرگونه نسبت با مرجعی مشخص تهی‌اند و فقدان

---

1. *Peasant Shoes* 2. *Diamond Dust Shoes*

عمق و ژرفای آن‌ها از همین امر نشئت می‌گیرد. نقاشی اندی وارهول به‌منزلهٔ یک اثر نمونه‌ای پسامدرن، از هیچ واقعیتی پنهانی که باید تفسیر شود با ما سخن نمی‌گوید. این نقاشی که یکسره از سطوح صاف و صیقلی تشکیل شده به نظر می‌رسد هرگونه رابطه‌ای را با تجربهٔ روزمره و حرکت تاریخی انکار می‌کند. در واقع ویژگی اصلی این نقاشی مسطح بودن آن و فقدان عمق است که ترجمان هیچ پیام یا معنای مشخصی نیست؛ شاید تنها این احساس را القا کند که این نقاشی هیچ روایت پنهانی را در خود ندارد. این تفسیر نیز، به زعم جیمسون، به فقدان تاریخمندی در آگاهی پسامدرن همچون ویژگی اصلی آن اشاره می‌کند.

نزدیکی دیدگاه‌های فلسفی اسلاوی ژیژک در عرصهٔ پسامدرنیسم با نظریه‌پردازی‌های فردریک جیمسون در این باب زمانی به‌خوبی آشکار می‌شود که جیمسون برای تحلیل ویژگی‌های زمانهٔ معاصر پسامدرن، از مباحث روانکاوی لاکانی بهره می‌گیرد و در رهیافتی مشابه ژیژک، کفایت آن را برای تحلیل‌های انتقادی از سوژه و جهان اطرافش نشان می‌دهد. در تحلیل جیمسون از دو دورهٔ مدرن و پسامدرن، مفهوم سوژه اهمیتی بنیادین دارد، چنان‌که برای اسلاوی ژیژک نیز. به اعتقاد او، در حالی که مدرنیته سوژهٔ منفرد بورژوا را برمی‌گزیند، پسامدرنیته نمایشگر چندپاره‌سازی مفرط سوژهٔ متعلق به دوران سرمایه‌داری پسین است و این حقیقت را که سوژه در تقابل با اثر هنری پسامدرن فاقد واکنش احساسی است، می‌توان پایانی بر عصر مدرن اضطراب تلقی کرد.

در این موقعیت، سوژه با انکار هویت منحصربه‌فرد گذشته، درون جریان سیّال و به‌هم‌پیوستهٔ آگاهی قرار می‌گیرد. انکار تأثیر در متن پسامدرن، زمان‌بنیادی متن مدرن را مسدود می‌سازد که با خاطره مرتبط است، و سوژه

در خوانش روایت‌های مدرن با آن سر و کار دارد. از کار انداختن زمان، به منزلهٔ انهدام سیستم متشکل و سازماندهی‌شده‌ای است که سوژه از آن به طریقی شناختی[1] استفاده می‌کرد تا جایگاه خود را در مقام هستهٔ مرکزی باثبات و منحصربه‌فردی برقرار سازد که جامعه حول آن می‌چرخد و عمل می‌کند. این ازکارافتادگی زمانی، سوژه‌ای چندپاره شده، فاقد مرکزیت و ناپایدار را رقم می‌زند که جیمسون آن را اسکیزوفرنیک[2] می‌نامد. درک این نکته بسیار مهم است که جیمسون درست همانند لاکان اسکیزوفرنی را مفهوم‌سازی می‌کند؛ یعنی به‌مثابهٔ اختلال زبانی.[3]

در جامعهٔ پسامدرن، انسان در برابر جریان دائمی احساسات و هیجان‌های فاقد ارتباط با هرگونه موقعیت یا موضوع قرار می‌گیرد و زندگی فردی و اجتماعی در حال عبور از یک مرحلهٔ چندپاره‌سازی زبانی است. اگر تا قبل از دوران پسامدرن، جامعه درون سازمانی از روایت‌ها، با ادراکی دائمی از این سازمان در ذهن خود زندگی می‌کرد و به کمک آن برای خود زمینه‌سازی و ایجاد نظم می‌کرد، در جامعهٔ پسامدرن امروزی با محو شدن تجلی‌های مدرنیستی بزرگ از سبک و متلاشی شدن هویت منحصربه‌فرد سوژه، روایت‌ها فرو می‌پاشند و در این زمان فرهنگ پسامدرن، التقاطی می‌شود. التقاط،[4] رمزگانی پسامدرنیستی محسوب می‌شود و عبارت فرهنگی مسلطی شبیه نقیضه[5] است که البته حس سرخوشانه و شوخ‌طبعی نقیضه در آن دیده نمی‌شود.

به هر روی، دشواری ایجاد سبک‌های جدید همراه با کمرنگ شدن هویت فردی سوژه در دوران پسامدرن، جامعه را به سوی تکرار واپسین

---

1. cognitive
2. schizophrenic
3. linguistic disorder
4. pastiche
5. parody

سبک‌های گمشده سوق می‌دهد. به بیان دیگر، التقاط، بازپیدایی و جاودان‌سازی سبک‌های فرهنگی مدرن متعلق به گذشته تا نقطهٔ ایستایی و رکود و مرگ سبک است؛ هرچند این تکرار سبک‌های مدرن، سازندهٔ سبکی منحصربه‌فرد نیست. مفهوم سبک در اندیشهٔ مدرن مبتنی بر این ایده است که اعتبار آثار هنری خلق‌شده توسط هنرمندان منحصربه‌فرد، از اصالت خاستگاه و آفرینشگرشان ناشی می‌شود. التقاط به منزلهٔ تقلیدی مبتنی بر تکرار بر اساس کپی‌برداری از یک خاستگاه اصیل استوار است و به خودی خود اصالتی ندارد. در این‌جا، کپی نخستین، نمونهٔ اصیل به شمار می‌رود و سبک‌های مدرن تبدیل به رمزگان پسامدرن می‌شوند. التقاط، تقلیدی تهی و صوری از سبک‌هاست؛ یعنی دگردیسی آثار هنری گذشته به تصاویر ناب. در التقاط، گذشته چونان مرجع آثار خلق شده خود را به‌تدریج محصور می‌یابد و بعد به ناگهان محو می‌شود و چیزی جز متن برای ما باقی نمی‌گذارد. بازنمایی ایدئال‌های گذشته از طریق سبک‌های رمزگان‌سازی شده، چیزی را پدید می‌آورد که جیمسون به آن فرهنگ نوستالژی معاصر می‌گوید؛ اشتیاقی جمعی به تصاویر متعلق به گذشته‌ای که دیگر قابل بازیافتن نیست نوعی تاریخیت قطعی و صریح را برای پسامدرنیسم فراهم می‌آورد.

ابتذال زندگی روزمره در دوران سرمایه‌داری پسین، خود موقعیتی نومیدانه است که در برابر آن این همه راه‌حل، استراتژی و طفره‌روی از پذیرش فرهنگ متعالی در مقامی همسنگ با فرهنگ عامه‌پسند پدید می‌آید: چگونه این توهم را شکل دهیم که هنوز چیزها رخ می‌دهند، که هنوز اتفاق‌ها وجود دارند، که هنوز داستان‌هایی برای گفتن هست، در موقعیتی که در آن منحصربه‌فرد بودن و برگشت‌ناپذیری سرنوشت‌های فردی و خود فردیت به نظر می‌رسد که محو شده‌اند؟

برای نمونه، فیلم بتمن[1] را می‌توان فیلمی نوستالژیک دانست، زیرا بازنمون سبک یا دوره‌ای بخصوص نیست، بلکه نمایشگر آرایشی از سبک‌ها و دوره‌های متعدد به‌منظور تولید تأثیری نوستالژیک است. بتمن قهرمان کتاب‌های مصور است که یادآور خاطرات خواندن کتاب‌های مصور در دههٔ ۱۹۵۰ و، در عین حال، خاطرهٔ سریال‌های تلویزیونی بتمن در دههٔ ۱۹۶۰ است.

گاتهام سیتی که بستر اصلی وقوع داستان فیلم است، آمیزه‌ای از حضور کارگران طبقهٔ پایین‌دست جامعه و ثروتمندان طبقهٔ بالادست جامعه را به نمایش می‌گذارد.

در حالی که ماشین‌های حامل جنایتکاران جوکر، به سبک دههٔ ۱۹۷۰ و صدای تفنگ‌های آن‌ها یادآور شلول‌های غرب وحشی و فیلم‌های وسترن است، ماشین بتمن و وسایل پروازش بازنمون اختراعات تکنولوژیک پیشرفته است. در پایان فیلم، اشتیاق شدیدی در بیننده برای بازگشت به گذشته ایجاد می‌شود؛ با شکست خوردن بتمن، به‌رغم آن همه تجهیزات پیشرفتهٔ پرتاب موشک و رادار و صفحات تلویزیونی، از تفنگ لوله‌دراز جوکر، در پایان، آن نبرد به سبک قدیمی و با مشت میان بتمن و جوکر روی می‌دهد.

در نهایت، بتمن وجه هوشمندانهٔ فیلمی نوستالژیک به مفهومی پسامدرن را از طریق درهم آمیختن متن‌های متعدد با سبک‌های گوناگون درون یک روایت کارناوال‌گونه[2] واحد ترسیم می‌کند و شیفتگی به تصویر را در ابعادی افراطی آشکار می‌سازد.

---

1. *Batman*

۲. carnivalistic: این مفهوم از کارناوال را با توجه به نظریات میخائیل باختین باید دریافت. ــم.

وجه زیبایی‌شناختی تصویر صیقلی و شفاف بیش از آن‌که نوآوری‌ای سبکی در تصویر کردن جامعه و فرهنگ باشد، واکنشی به تغییرات رخ‌داده در جامعه محسوب می‌شود. زوال تاریخمندی خالص و ناب، چندپاره‌سازی سوژه و کسوف سبک، همگی بخشی از حرکت به‌سوی فرهنگ نوستالژیک پسامدرن است.

فرمول‌بندی فرهنگ پسامدرن، دستاورد مستقیم شناعت موقعیتی است که در آن ما به‌طور فزاینده‌ای از شکل دادن به بازنمایی‌های تجربهٔ جاری خود ناتوان هستیم. فضایی‌سازی[1] زمان، دستاورد ویرانی سوژه و جوامعی است که در زمانهٔ پسامدرن به‌سوی اسکیزوفرنی حرکت می‌کنند. زمان نظامی سازمان‌دهنده و نوعی پیوستگی است که در آن، سوژه موقعیت خود را در مقام یک فردیت یگانه مشخص می‌کند.

در درون نظام سرمایه‌داری چندملیتی، افراد تنها به شناخت موقعیت جهانی می‌پردازند، در صورتی که برای سوژه امری حیاتی است که بتواند خود را از نظر ذهنی یا شناختی نه‌تنها در درون نظامی جغرافیایی جهانی، بلکه درون نظامی اجتماعی هم شناسایی کند و موقعیت خود را تعیین سازد. افراد انسانی همواره عادت داشته‌اند که موقعیت خود را درون طرح تاریخ به‌صورت زمانمند تشخیص دهند و تعیین کنند. به هر حال، زمانی که سوژه بیش‌تر و بیش‌تر چندپاره می‌شود و درون جامعه‌ای قرار می‌گیرد که پایان تاریخمندی در آن دیده می‌شود، امر واقعی رو به زوال می‌رود و اسکیزوفرنی ظهور می‌یابد.

یکی از ویژگی‌های اساسی پسامدرنیسم در نگاه ژیژک، ابطال حقایق عینی و کمیت‌ساز مدرنیته است؛ حقایق چنان تهی می‌شوند که آنچه باقی

---

1. spatialization

می‌ماند هیچ سهمی از واقعیت در خود ندارد، صرفاً پوسته‌ای میان‌تهی از اشارت‌یابی است که موضوع سوژه و اندیشه‌گری‌اش است. این فروپاشی رابطهٔ میان دال‌ها، میان سوژه و این‌که او چگونه به ابژه‌اش می‌اندیشد، چنان‌که ژیژک می‌گوید، به واقعیتی اسکیزوفرنیک منجر می‌شود؛ زمانی که سوژه به‌طرز دیوانه‌واری در جستجوی بنیاد و پیوستاری از زمان است تا موقعیت خود را تعیین کند جهان به اوج ملال می‌رسد.

می‌دانیم به دلیل آن‌که واژگان و جمله‌ها در روایت‌ها بر اساس نظمی زبانی عمل می‌کنند، خواننده می‌تواند به پیوستگی‌ای قطعی دست یابد، اما در زمانهٔ پسامدرن که دال‌ها با یکدیگر هیچ ارتباطی ندارند و پیوستگی زمانی فرو پاشیده است، زمان به یک زمان حال جاودان بدل می‌شود. زمان تنها یک حال جاودان است و بنابراین ماهیتی فضایی[1] دارد و رابطهٔ سوژه با گذشته نیز رابطه‌ای فضایی است.

ژیژک، مقایسهٔ مهمی میان مدرنیسم و پسامدرنیسم از طریق قیاس دو فیلم انجام می‌دهد؛ فیلم مدرن آگراندیسمان[2] ساختهٔ میکل آنجلو آنتونیونی و نگرش پسامدرن هیچکاک در فیلم قایق نجات.[3]

به اعتقاد ژیژک، کنش فیلم آگراندیسمان حول ناپدید شدن جسدی دور می‌زند که به طور تصادفی از آن عکس گرفته شده و به سکانس آخر فیلم اشاره می‌کند که بازی تنیس با توپ خیالی در جریان است. به نظر ژیژک، در این فیلم فانتزی بر خلائی سرپوش می‌گذارد، در حالی که در صحنهٔ پسامدرن فیلم قایق نجات، هیچکاک ملوان آلمانی را که سربازان بریتانیایی نجاتش داده‌اند، به مثابهٔ ابژهٔ ترس و وحشت مستقیماً نشان می‌دهد و سعی نمی‌کند او را برای ایجاد ترس بیش‌تر در خارج از قاب نگاه دارد. به

---

1. spatial 2. *Blow-up* 3. *Lifeboat*

این ترتیب، به زعم ژیژک پسامدرنیسم ابژهٔ مستهجن یا وحشتناک را آشکار می‌سازد، در حالی که مدرنیسم می‌کوشد بر آن سرپوش بگذارد.

ژیژک در انتهای این نظریه‌پردازی فلسفی‌اش در باب پسامدرنیسم، راه‌حل مشکلات سوژهٔ پسامدرن را عبور از درون عملی سیاسی می‌داند، یعنی نوعی انقلاب که بتواند سرمایه‌داری غالب امروزی را کنار بزند و فضا را برای چیزی بهتر بگشاید. فضایی که در آن سوژه‌ها دیگر خودشیفته‌های پارانویدی نیستند که نگران کیف خودند و لذت را در بردگی می‌یابند. به این ترتیب است که عمل سیاسی در گفتمان ژیژک جایگاهی والا می‌یابد.

مقالهٔ ابژهٔ مستهجن پسامدرنیته، بخشی از کتاب کژ نگریستن: مقدمه‌ای بر ژاک لاکان از طریق فرهنگ عامه‌پسند[1] (۱۹۹۱، صص ۵۳ـ۱۴۱)، فهمیدنی‌ترین نمونه از بررسی‌های ژیژک در بارهٔ فرهنگ است. این کتاب مجموعهٔ متنوعی از مطالب شامل فیلم، اپرا، درام و قصه را با به خدمت گرفتن اندیشهٔ لاکان در فرایند کار تحلیل و به سیاست، فلسفه و زیبایی‌شناسی ورود پیدا می‌کند.

بحث در چارچوب تمایزی شکل می‌گیرد که ژیژک مایل است میان مدرنیسم و پسامدرنیسم قائل شود. او تقابل کاذبی را میان تعریف هابرماس از مدرنیسم ـ این ادعا که عقل است که اساس جامعهٔ سالم به شمار می‌آید نه تکیه داشتن بر اقتدار سنتی ـ و تعریف او از پسامدرنیسم ـ به‌مثابهٔ تبلیغی از ایدئولوژی این ادعا از طریق برملا کردن برنامهٔ قدرت پنهانی عقل ـ کشف می‌کند.

در تحلیل دوم ژیژک، ادعای پسامدرنیست بودن هنوز مدرنیست

---

1. *Looking Awry: An introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*

است، زیرا مدرنیسم خودش با نوعی «منطق افشاسازی» توصیف و ترسیم می‌شود، و برای اثبات این امر از سه غول قرن گذشته ــ مارکس، نیچه و فروید ــ مثال‌هایی آورده شده است. این مدعا دستاورد سه غول بزرگ دیگر ــ آدورنو، هورکهایمر و مارکوزه، نخستین نسل مکتب فرانکفورت ــ بود که پیش از این به عقل به این طریق تردید کرده بودند.

در نظر ژیژک، مدعای مذکور هابرماس را در موضع آزاردهندهٔ «ناگهان یافتن خویش در اردوگاه پسامدرنیست» قرار می‌دهد، زیرا هابرماس منبع آزادی را در نپذیرفتن آرمانشهر مدرنیستی و در جدایی میان زیست‌ـجهان‌های متفاوت می‌داند؛ یعنی دقیقاً آن چیزی که مدرنیسم به عنوان فاصلهٔ گذار به آن می‌نگرد. متقابلاً، هابرماس واسازی را پدیداری پسامدرن محسوب می‌کند، به این معنی که برای او واسازی حمله‌ای را به جانب عقل پایه‌گذاری می‌کند.

اما در خوانش ژیژک، واسازی در واقع مدرنیست است، چراکه رویهٔ افشاگر تمام‌عیاری است و در آن، معنا منحصراً با حرکت دال‌ها تولید می‌شود. در این اتکا به زبان، پیروان فلسفهٔ واسازی هنوز ساختارگرا هستند؛ لاکان پساساختارگراست که به گسست پسامدرنیست توجه می‌کند آن هم از طریق متمرکز شدن بر آن چیزی که خارج از دال قرار دارد و تنها در نگاهی به پس، بعد از آن‌که زبان در ارجاع‌گری‌اش ناکام ماند، قابل کشف و شناسایی است.

ژیژک تضاد میان مدرنیسم و پسامدرنیسم را با اشاره به تفاوتی در ساختار میان صحنه‌ای در فیلم مدرنیستی آگراندیسمان و صحنه‌ای پسامدرنیستی در قایق نجات هیچکاک شرح می‌دهد. درونمایهٔ آگراندیسمان ناپدید شدن جسدی است که به تصادف از آن عکس گرفته شده است و

کنش فیلم پیرامون جستجو به دنبال آن چیزی دور می‌زند که باید این غیاب را پر کند.

سکانس پایانی، عکاس را نشان می‌دهد که در حال تماشای مسابقهٔ تنیس است که در آن توپی که وجود خارجی ندارد تا کنار پایش غلت می‌خورد؛ و پس از آن، او آن را پرتاب می‌کند و به بازی‌ای می‌پیوندد که بدون حضور ابژه در جریان است. در این فانتزی، «هیچی» «چیزی» فرض می‌شود ــ و یک فانتزی بر خلائی سرپوش می‌گذارد.

به هر روی، در صحنهٔ پسامدرنیستی، عکس آن رخ می‌دهد: در این‌جا «چیزی» هست که در آن‌جا «هیچی» بود. در فیلم هیچکاک، ملوان یک زیردریایی آلمانی، زمانی که با یک قایق نجات، نجات داده می‌شود از طریق نشان دادن واکنش در صورتش در پاسخ به واکنش ملوانان بریتانیایی خود را به مثابهٔ منشأ ترس و نفرت آشکار می‌کند. بنابراین، خود ابژهٔ ترس نقطهٔ فوکوس دوربین می‌شود: پسامدرنیسم «ابژهٔ مستهجن» را نشان می‌دهد، در حالی که مدرنیسم بر آن سرپوش می‌گذارد.

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، ژیژک رویکردی بسیار متفاوت نسبت به اغلب فیلسوف‌های پسامدرنیست (کسانی مانند ایهاب حسن یا ژان فرانسوا لیوتار) از نظر تقسیم‌بندی دوران‌های کلاسیک، مدرن و پسامدرن اختیار می‌کند و باب جدیدی در این سه مقوله می‌گشاید که تقسیمات متعارف در این زمینه را از نظر تاریخی و زمانبندی‌های آن متزلزل می‌کند و زیر سؤال می‌برد. در نگاه ژیژک، هیچکاک سینماگری است که در اوج دوران کلاسیک، یعنی دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ و در قلب اردوگاه کلاسیک‌ها یعنی هالیوود، عمیقاً پسامدرن است؛ ژیژک در این مقاله بحثی را از بُعد حضور و غیاب در فیلمی از هیچکاک مطرح می‌کند که در آن ابژهٔ ترسی که در اکثر فیلم‌های سینمای وحشت یا دلهره‌آور آن زمان

خارج از قاب و «غایب» بوده به ابژهٔ مستهجن «حاضر»ی در قاب نجات هیچکاک بدل می‌شود و همین حضور دقیقاً ماهیتی پسامدرن به این فیلم می‌بخشد آن هم در قیاس با اثر مدرنی چون آگراندیسمان که آنتونیونی سال‌ها بعد از هیچکاک ساخت و در آن، غیاب «چیز» نشانه‌ای دال بر لزوم خوانش مدرنیستی فیلم است؛ از این بحث مهم هم که بگذریم ژیژک در دیگر تحلیل‌هایش، نشانه‌های متعددی از پسامدرن بودن هیچکاک ارائه می‌کند، از امر مبتذل و پستی که در سنتزی پسامدرنیستی در فیلم‌های او ماهیتی متعالی می‌یابد (مثلاً اقتباس هیچکاک از رمان‌های بازاری و عامه‌پسند در بسیاری از فیلم‌هایش) تا شکل گرفتن تقریباً همهٔ فیلم‌های او حول «هیچ»های ناممکن (مثلاً حرف o در وسط نام راجر تورن‌هیل در شمال از شمال غربی یا فندکی که میان گای و برونو در بیگانگان در قطار دست به دست می‌شود) که دقیقاً نشان‌دهندهٔ غیابی پسامدرنیستی‌اند.

به این ترتیب، ژیژک در نگاهی رو به پس، کارگردانی را که به‌زعم همگان کلاسیک است پسامدرن و، شاید در نگاهی رو به پیش، فیلم‌هایی مانند گل‌های پژمرده[1] و A Zed & Two Noughts را، که از فیلمسازانی است که انگ پسامدرن خورده‌اند ــ جیم جارموش و پیتر گرین‌اوی ــ آثاری کلاسیک قلمداد می‌کند.

به هر روی، ابژهٔ مستهجن پسامدرنیته در نگاه ژیژک، همان «چیز» لاکانی است، ابژهٔ محرم‌آمیزی با مادر، که به فاصلهٔ نزدیک هولناکی آورده می‌شود. همین نزدیکی تهدیدآمیز «چیز» در محاکمه[2] کافکا نمایان می‌شود. ژیژک دو خوانش غلط مدرنیستی را از «تهی بودن» در جوهرهٔ دیوان‌سالاری کافکا تشخیص می‌دهد:

۱. نشانی از یک خدای غایب.

---

1. *Broken Flowers* 2. *The Trial*

۲. فرافکنی خلائی درونی به‌صورت شبحی در بیرون.

هر دوی این خوانش‌ها خطای یکسانی را مرتکب می‌شوند، زیرا فرض می‌کنند که هر جا حضور نفرت‌انگیزی وجود دارد، که بسیار حاضر و بسیار نزدیک است، پای غیاب نیز در میان است.

در محاکمه نزدیکی این حضور در دادگاه و با وقوع عمل وقیحانهٔ یک مرد و یک زن در انتهای اتاق فوران می‌کند، جایی که قانون گناه کردن را مجاز می‌داند، در حالی که به نظر می‌رسد آن را ممنوع کرده است: کافکا ابرخود کیفردهنده را وارد داستان می‌کند که با ژوئیسانسی مستهجن و آشوب‌زده هدایت می‌شود، که پریشانی آن «کا» قربانی را سرگردان می‌سازد که البته، ناتوان از فرار از قانون است.

در این‌جا، فقدان انسجام و همسازی میان قانون (امر نمادین) و عمل جماع کردن (امر واقعی)، عبور غیرقانونی از مرزی است که قلمرو حیاتی را از قلمرو قضایی جدا می‌کند، و به قانون کیف و التذاذی بی‌حد و مرز اعطا می‌کند. به‌جای آن‌که قانون، مکانی خالی به‌منزلهٔ ایدئال عدالت در اختیار داشته باشد (مانند حکایت تمثیلی قبل از قانون)، با رانه‌های مهارگسیخته محاصره شده است: ابرخود فرویدی، با نهاد[1] پیوندهای نزدیک‌تری دارد تا با خود.[2]

ابرخود به نحو تناقض‌آمیزی، در همان زمان، خودش را به‌مثابهٔ عالِم مطلق همه‌دان مطرح می‌کند، گویی ممنوعیت‌هایش در تمام مدت باثبات و پابرجا بوده‌اند و بدین‌سان سوژه‌ای تولید می‌کند که دائماً گناهی لایتناهی آزارش می‌دهد و همیشه از همساز کردن اعمالش با زنجیرهٔ بی‌انتهای نیازها ناتوان است.

---

1. id 2. ego

بنابراین، داستان کافکا نشان می‌دهد که قانون «لازم» است، اما «حقیقی» نیست: چنان‌که «کا» این موضوع را کشف می‌کند و بهای آن را با زندگی‌اش پرداخت می‌کند، اگر شما نتوانید به قانون به‌مثابهٔ امری لازم بپردازید، در ژوئیسانس غرق می‌شوید.

داستان پسامدرن کافکا این تهدید را که ابرخود، قانون را از طریق مصادرهٔ آن با کیف بنا می‌نهد، به‌روشنی بیان می‌کند. اما از آن‌جایی که عمل سخن گفتن، وجود «دیگری بزرگ» را به‌منزلهٔ مجوزی برای دلالتگری مسلم فرض می‌کند، فرضی ضروری از ــ به جای اعتقادی متعصبانه به ــ انسجام و ثبات دیگری برای زبان، اساسی است؛ تنها فرد روان‌پریش، که نمی‌تواند با این فرض کنار بیاید، از شبکهٔ نمادین آزار می‌بیند.

ابژهٔ مستهجن پسامدرنیته

گسست پسامدرنیست

□ اسلاوی ژیژک

مدرنیسم در مقابل پسامدرنیسم

زمانی که موضوع «پسامدرنیسم» در حلقه‌های طرفداران فلسفهٔ «واسازی»[1] مطرح می‌شود، به نظر ضروری است که گویی ـ به نشانهٔ ادب ـ با ارجاعی منفی به هابرماس و با نوعی حفظ فاصله از او آغاز کرد. در تبعیت از این عادت، در این‌جا ممکن است چرخش جدیدی به آن داد: این‌که بگوییم هابرماس خودش پسامدرنیست است، اگرچه به طریقی خاص، بدون آن‌که خودش [از این موضوع] آگاه باشد. برای تثبیت این رأی، دقیقاً روشی را بررسی می‌کنیم که هابرماس با آن تقابل میان مدرنیسم و پسامدرنیسم را مطرح می‌سازد. در نظر او مدرنیسم مدعی جهانشمولی عقل، رویگردانی از اقتدار و مرجعیت سنت، تأیید بحث عقلانی به‌منزلهٔ تنها راه پاسداری از ایمان، زندگی اشتراکی مبتنی بر درک

---

1. deconstructivist

و تأیید متقابل و فاقد محدودیت است و، در مقابل، پسامدرنیسم مدعای واسازی این ادعای جهانشمولی، از نیچه تا «پساساختارگرایی» را دارد؛ یعنی تلاش برای اثبات این‌که این ادعای جهانشمولی الزاماً و به‌طور اساسی «کذب» است، و این‌که شبکهٔ بخصوصی از روابط قدرت را پنهان و استتار می‌کند؛ این‌که عقل جهانشمول به معنای دقیق کلمه، در خود فرمش، «سرکوبگر» و «تمامیت‌خواه» است؛ این که داعیهٔ حقیقتش چیزی نیست بجز تأثیر یک سری مجازهای سخنورانه.(۱)

این تقابل به‌وضوح کاذب است: زیرا چیزی که هابرماس با اصطلاح «پسامدرنیسم» توصیف می‌کند باژگونهٔ درون‌بود خود پروژهٔ مدرنیسم است؛ آنچه او تنش میان مدرنیسم و پسامدرنیسم می‌داند، تنشی درونی است که مدرنیسم را درست از همان ابتدای آن تعریف کرده و متمایز ساخته است. آیا اخلاق ضد نظریهٔ رستگاری عام و زیبایی‌پرستانهٔ فرد نبود که زندگی او را به‌شکل اثری هنری درآورد که همواره بخشی از پروژهٔ مدرنیسم است؟ آیا افشاگری تبارشناختی ارزش‌ها و مقوله‌های جهانی و فراگیر و زیر سؤال بردن جهان‌روایی عقل، رویهٔ مدرنیستی تمام‌عیاری نیست؟ آیا دقیقاً خود ذات مدرنیسم نظری، یعنی افشای «معناهای حقیقی» در پس «آگاهی کاذب» (ایدئولوژی، نظام اخلاقی، خود) نیست که با سه‌گانهٔ بزرگ مارکس-نیچه-فروید ظهور یافته است؟ آیا حالت خودویرانگر طعنه‌آمیزی که با آن عقل در خود، قدرت سرکوب و استیلایی را که در برابر آن می‌جنگد، تشخیص می‌دهد ــ حالتی در آثار نیچه تا آدورنو و هورکهایمر در دیالکتیک روشنگری[1] ــ حالت عالی‌ترین عمل مدرنیسم نیست؟ به محض آن‌که ترک خوردن‌ها در اقتدار بی‌چون و چرای سنت پدید می‌آیند، تنش میان عقل همگانی و فراگیر و معناهای

---

1. *Dialectic of Enlightenment*

جزئی که از چنگش می‌گریزد اجتناب‌ناپذیر و تحویل‌ناپذیر می‌شود. بنابراین، خط مرزی میان مدرنیسم و پسامدرنیسم باید در جایی دیگر باشد.

از قضای روزگار، خود هابرماس است که به دلیل ویژگی‌های تعیین‌کنندهٔ قطعی نظریه‌اش، به [جبههٔ] پسامدرنیسم تعلق دارد: گسست میان نسل اول و دوم مکتب فرانکفورت ـ یعنی میان آدورنو، هورکهایمر و مارکوزه در یک طرف و هابرماس در طرف دیگر ـ دقیقاً با گسست میان مدرنیسم و پسامدرنیسم در تناظر است. در دیالکتیک روشنگری آدورنو و هورکهایمر،[۲] در انسان تک‌ساحتی[1] مارکوزه،[۳] در افشاگری آن‌ها در بارهٔ قوهٔ سرکوبگر عقل ابزاری، هدفگیری به سمت انقلابی بنیادی در تمامیت تاریخی دنیای معاصر و براندازی آرمانی تفاوت میان حوزه‌های بیگانه‌گشتهٔ زندگی، میان هنر و واقعیت، است که پروژهٔ مدرنیسم به اوج خودسنجش‌گری‌اش می‌رسد. از سوی دیگر، هابرماس به معنای دقیق کلمه پسامدرن است، زیرا وضع محصلی از آزادی و رهایی را در چیزی تشخیص می‌دهد که مدرنیسم آن را دقیقاً صورت بیگانگی می‌انگاشت: یعنی خودبنیادی حوزهٔ زیباشناسی، تقسیم‌بندی کارکردی قلمروهای اجتماعی متفاوت و غیره. این چشمپوشی از آرمانشهر مدرنیستی، پذیرش این واقعیت که آزادی تنها بر پایهٔ «بیگانگی» بنیادی مسلم و آشکاری ممکن است، این واقعیت را که ما در جهانی پسامدرن هستیم به اثبات می‌رساند.

این آشفتگی در خصوص گسست میان مدرنیسم و پسامدرنیسم وقتی که هابرماس در مکتب واسازی پساساختارگرا صورت غالب پسامدرنیسم فلسفی معاصر را تشخیص می‌دهد، به نقطهٔ حساسی می‌رسد. استفاده از پیشوند «پسا» در این دو نباید ما را گمراه کند (به‌ویژه اگر این واقعیت بسیار

---

1. *One-Dimensional man*

مهم، اما معمولاً نادیده انگاشته شده، را به حساب بیاوریم که خود اصطلاح «پساساختارگرایی»، اگرچه رگه‌ای از نظریهٔ فرانسوی را مشخص می‌کند، ابداعی انگلوساکسون و آلمانی است. این اصطلاح، به شیوه‌ای ارجاع می‌دهد که دنیای انگلوساکسون نظریه‌های دریدا، فوکو، دلوز و غیره را درک و جایگاه آن‌ها را تعیین می‌کند ــ در خود فرانسه، هیچ‌کس از اصطلاح پساساختارگرایی استفاده نمی‌کند). مکتب واسازی رویهٔ مدرنیستی تمام‌عیاری است؛ این [رویه] شاید بنیادی‌ترین نسخهٔ منطق «افشاگری» را ارائه می‌کند، که بر آن اساس، درست همان یکپارچگی تجربهٔ معنا به‌منزلهٔ تأثیری از ساز و کارهای دلالتگری و معنارسانی پنداشته می‌شود، تأثیری که تنها تا آن‌جایی می‌ماند که حرکتی متنی را نادیده بینگارد که آن را تولید کرده است. تنها با لاکان است که گسست «پسامدرنیستی» رخ می‌دهد، تا آن‌جایی که او به هستهٔ مرکزی آسیب‌زایی که واقعیتی قطعی است و جایگاهش عمیقاً مبهم باقی می‌ماند، درونمایه می‌بخشد: امر واقعی در برابر نمادین شدن مقاومت می‌کند، اما تولید پس‌نگرانهٔ خودش (در قالب هسته‌ای سخت و نفوذناپذیر) همان زمان با این مقاومت رخ می‌دهد. از این جهت، حتی می‌توانیم بگوییم که پیروان فلسفهٔ واسازی اساساً هنوز ساختارگرا محسوب می‌شوند و یگانه پساساختارگرا لاکان است، که کیف و التذاذ را به‌منزلهٔ «چیز واقعی» با قطع و یقین تأیید می‌کند، یعنی امر محال اصلی که هر شبکهٔ دلالتگری و معنارسانی بر بنیاد آن بنا شده است.

هیچکاک در مقام پسامدرنیست

پس گسست پسامدرنیستی منوط به چه چیزی است؟ اجازه بدهید با آگراندیسمان آنتونیونی آغاز کنیم، که شاید آخرین فیلم بزرگ مدرنیستی

است. در حالی که قهرمان فیلم، در پارکی عکس‌هایی می‌گیرد، توجهش به لکه‌ای جلب می‌شود که در حاشیهٔ یکی از عکس‌ها ظاهر شده است. زمانی که جزئیات را بزرگ می‌کند، طرحی از خطوط یک جسد را در آن‌جا کشف می‌کند. نیمه‌شب است، با عجله به پارک می‌رود و به‌راستی جسد را پیدا می‌کند. اما وقتی روز بعد به صحنهٔ جنایت بازمی‌گردد، درمی‌یابد که جسد بدون برجای گذاشتن اثری ناپدید شده است. نخستین چیزی که در این‌جا باید به آن توجه کرد، این است که بر اساس رمزگان[1] رمان کارآگاهی، جسد ابژهٔ میل تمام‌عیاری است، دلیلی که میل کارآگاه (و خواننده) را برای تفسیر برمی‌انگیزد: چگونه اتفاق افتاد؟ چه کسی آن را انجام داد؟ به هر روی، کلید حل [معمای] فیلم تنها در صحنهٔ آخر به ما داده می‌شود. قهرمان در حالی‌که به بن‌بستی که تحقیقاتش در آن به پایان رسیده، تن داده و تسلیم شده، شروع به قدم زدن نزدیک یک زمین تنیس می‌کند که در آن‌جا گروهی از مردم ــ بدون توپ تنیس ــ ادای بازی تنیس را درمی‌آورند. در چارچوب این بازی فرضی، توپ خیالی به خارج از مرزهای زمین زده می‌شود و نزدیک قهرمان به زمین می‌خورد. او لحظه‌ای مردد می‌ماند و سپس بازی را می‌پذیرد: در حالی‌که خم می‌شود، ژست برداشتن توپ و پرتاب کردن آن به داخل زمین را می‌گیرد؛ البته این صحنه کارکردی استعاری نسبت به بقیهٔ فیلم دارد. این [صحنه] بر موافقت و کنار آمدن قهرمان با این واقعیت دلالت دارد که «بازی بدون ابژه، عملی است و جریان دارد»: همان‌طور که بازی تنیس فرضی ممکن است بدون توپ هم انجام شود، ماجرای خود او هم بدون جسد می‌تواند ادامه یابد.

پسامدرنیسم دقیقاً عکس این فرایند است. پسامدرنیسم بر اثبات

---

1. code

این‌که بازی بدون هر گونه ابژه عملی است و جریان دارد، یا این‌که با غیابی اساسی به جریان افتاده است مبتنی نیست، بلکه بر نمایش دادن مستقیم ابژه و دادن این امکان به آن که منش بی‌گرایش و دلبخواهی خودش را آشکار سازد، مبتنی است. همان ابژه می‌تواند به‌صورت پیاپی در نقش مطرودی نفرت‌انگیز و در نقش نمود فرّه‌مند والا ظاهر شود: تفاوت که دقیقاً [تفاوتی] ساختاری است، به «ویژگی‌های حقیقی» ابژه وابسته نیست، بلکه تنها به جایگاهش در نظم نمادین بستگی دارد.

می‌توان این تفاوت میان مدرنیسم و پسامدرنیسم را با تحلیل تأثیر وحشت در فیلم‌های هیچکاک درک کرد. در ابتدا، به نظر می‌آید که هیچکاک به‌سادگی قاعده‌ای کلاسیک را (که پیش از او آیسخولوس [تراژدی‌نویس بزرگ یونانی] در اورستیا[1] شناخته بود) رعایت می‌کند که بر اساس آن باید ابژه یا رخداد دهشتناک را خارج از صحنه قرار داد و تنها بازتاب‌ها و تأثیراتش را بر صحنه نشان داد. اگر کسی ابژه را مستقیماً نبیند، غیاب آن را با فرافکنی‌های فانتزی [بر پرده خیال افکندن] پر می‌کند (آن را وحشت‌انگیزتر از آنچه واقعاً هست می‌بیند). بنابراین، رویهٔ ابتدایی برای برانگیختن وحشت می‌تواند محدود کردن آدمی به [مشاهدهٔ] بازتاب‌های ابژهٔ دهشتناک در شاهدان آن یا قربانیانش باشد. چنان‌که معروف است، این [رویه] محور سرنوشت‌ساز انقلاب در فیلم‌های [ژانر] وحشت است که در دههٔ ۱۹۴۰ ول لیوتن، تهیه‌کنندهٔ مشهور سینما، (آدم‌های گربه‌ای،[2] هفتمین قربانی[3] و غیره) بانی آن بود. به جای نشان دادن مستقیم هیولای دهشت‌انگیز (ومپایر، جانور مرگبار)، حضورش تنها با صداهای خارج از قاب، سایه‌ها و مواردی مانند آن نشان داده می‌شود و به این ترتیب وحشت را هرچه بیش‌تر منتقل می‌کند. به هر روی، رهیافت

---

1. *The Oresteia* 2. *Cat People* 3. *The seventh Victim*

دقیق هیچکاکی، معکوس کردن این فرایند است. بگذارید جزء کوچکی از [فیلم] قایق نجات را در نظر بگیریم، صحنه‌ای که گروهی از کشتی‌شکستگان [ارتش] متفقین سوار بر قایقشان از ورود ملوانی آلمانی از یک زیردریایی نابودشده، به داخل قایق استقبال می‌کنند: آن‌ها همگی تعجب می‌کنند زمانی که پی می‌برند فرد نجات‌یافته دشمن است. شیوهٔ سنتی فیلمبرداری این صحنه می‌تواند این‌گونه باشد که به ما اجازه دهد فریادهای طلب کمک را بشنویم، دستان شخص ناشناس را نشان دهد که لبهٔ قایق را می‌چسبد و سپس، ملوان آلمانی را نشان ندهد، اما دوربین را به سمت نجات‌یافتگان کشتی‌شکسته حرکت دهد. سپس می‌تواند حالت سردرگمی در چهره‌های آنان هویدا باشد که به ما نشان می‌دهد آن‌ها چیزی دور از انتظار را از آب بیرون کشیده‌اند. چه چیزی؟ زمانی که بالاخره تعلیق شکل گرفت، دوربین می‌تواند ملوان آلمانی را آشکار سازد. اما رویهٔ هیچکاک دقیقاً متضاد این است. آنچه او دقیقاً نشان نمی‌دهد، نجات‌یافتگان کشتی‌شکسته است. او ملوان آلمانی را نشان می‌دهد که از قایق بالا می‌آید و با لبخندی دوستانه می‌گوید: Danke schön! [خیلی ممنون!]، اما بعد چهره‌های متعجب نجات‌یافتگان نشان داده نمی‌شود؛ دوربین روی فرد آلمانی باقی می‌ماند. اگر نمود او تأثیری ترسناک را موجب می‌شود، تنها می‌توان آن را در واکنش او به واکنش نجات‌یافتگان تشخیص داد: لبخندش از بین می‌رود و نگاهش گیج و سردرگم می‌شود.

این امر چیزی را اثبات می‌کند که پاسکال بونیتسر[۴] سویهٔ پروستی هیچکاک می‌نامد، زیرا این رویه کاملاً با رویهٔ پروست در «ماجرای عاشقانهٔ سوان»[1] در تناظر است زمانی که ادت نزد سوان به ماجراهای

---

1. Un Amour de Swann

عاشقانهٔ منحرف زنانه‌اش اعتراف می‌کند. پروست تنها ادت را توصیف می‌کند ــ این‌که داستان او تأثیری دهشتناک روی سوان داشته تنها در تغییر لحن داستان او هویداست زمانی که به تأثیر فاجعه‌بارش پی می‌برد. ابژه‌ای عادی یا یک فعالیت نشان داده می‌شود؛ اما ناگهان، از خلال واکنش‌های محیط پیرامون به این ابژه، که خودشان را در خود ابژه بازتاب می‌دهند، می‌توان پی برد که در حال مواجهه با منبع دهشتی توضیح‌ناپذیر هستیم. این دهشت با این واقعیت تشدید می‌شود که این ابژه، در ظاهرش، کاملاً عادی است: آنچه شخص تنها لحظه‌ای قبل چیزی کاملاً معمولی در نظر می‌گرفت، همچون شرّ مجسم آشکار می‌شود.

چنین رویهٔ پسامدرنیستی در نظر ما بسیار براندازنده‌تر می‌آید تا شیوهٔ مدرنیستی متعارف، زیرا شیوهٔ مدرنیستی با نشان ندادن «چیز» امکان فراچنگ آوردن خلائی اساسی را در دیدگاه «خدایی غایب» مهیا می‌کند. درس مدرنیسم این است که ساختار، یا همان ماشین بین‌الاذهانی،[1] به خوبی کار می‌کند اگر «چیز» وجود نداشته باشد، اگر ماشین بر محور یک خلأ بچرخد؛ صورت پسامدرنیستی که معکوس این وضعیت است، خود «چیز» را به مثابهٔ خلأ متجسد نشان می‌دهد. این امر از طریق نشان دادن ابژهٔ دهشت‌انگیز به صورت مستقیم و، سپس، آشکار ساختن تأثیر رعب‌آورش، که صرفاً همان تأثیر جایگاه آن در درون ساختار است، به انجام می‌رسد.

ابژهٔ دهشتناک ابژه‌ای روزمره است که تصادفاً به‌مثابهٔ چیزی شروع به عمل کرده است که سوراخ درون دیگری (نظم نمادین) را پر می‌کند. الگوی اولیهٔ متن مدرنیستی می‌تواند در انتظار گودو[2] ساموئل بکت باشد. کل کنش عبث و بی‌معنای نمایش در هنگام انتظار برای ورود گودو رخ

---

1. intersubjective 2. *Waiting for Godot*

می‌دهد که بالاخره «چیزی ممکن است اتفاق بیفتد»؛ اما خواننده به‌خوبی می‌داند که گودو هرگز نمی‌تواند سر برسد، زیرا او فقط نامی برای «هیچی» و نوعی غیاب اساسی است. بازنویسی پسامدرنیستی همین داستان چگونه ممکن است به نظر برسد؟ باید خود گودو را در صحنه قرار داد: او می‌تواند کسی دقیقاً مانند ما باشد، کسی که همان زندگی عبث و کسالت‌باری را دارد که ما داریم، و از همان دلخوشی‌های ابلهانه لذت می‌برد. تنها تفاوت ممکن این است که، بدون آن‌که خبر داشته باشد، خود را تصادفاً در جایگاه «چیز» یافته است؛ او می‌تواند تجسم «چیز» باشد که همگان انتظار ورودش را می‌کشند.

فیلمی کم‌تر شناخته‌شده از فریتس لانگ، راز آن سوی در،[1] در فرمی ناب (تقریباً وسوسه می‌شویم که بگوییم در فرمی تقطیرِیافته؛ که حشو و زوائد آن حذف شده و جوهرهٔ اصلی باقی مانده است) این منطق «ابژه‌ای روزمره که در جایگاه *das Ding* (چیز) قرار دارد» را روایت می‌کند. سیلیا برت، تاجری جوان، بعد از مرگ برادر بزرگ‌ترش به مکزیک سفر می‌کند. او در آن‌جا با مارک لمفیر ملاقات می‌کند، با او ازدواج می‌کند و همراه با او به خانه‌ای نقل مکان می‌کند. کمی بعد، این زوج پذیرای دوستان صمیمی مرد می‌شوند و مارک به آن‌ها تالار اتاق‌های تاریخی‌اش را نشان می‌دهد، که درون سرداب عمارت او بازسازی و تجدید بنا شده است. اما او از ورود آن‌ها به اتاق شمارهٔ هفت ممانعت می‌کند که درش قفل است. سیلیا، در حالی که مسحور تابو و ممنوعیت ورود به آن اتاق شده کلیدی می‌سازد، وارد اتاق می‌شود و پس از ورود متوجه می‌شود که آن اتاق دقیقاً کپی برابر اصل اتاق خودش است. آشناترین چیزها بعدی

---

1. *Secret Beyond the Door*

غریب ـ آشنا (das Unheimliche) [و دلهره‌آور][1] می‌یابند، زمانی که آدمی آن‌ها را در جایی دیگر پیدا کند، جایی که «جای آن‌ها نیست». و تأثیر دلهره دقیقاً از خصلت خانگی و آشنا بودن شیئی ناشی می‌شود که کسی آن را در این مکان ممنوعهٔ «چیز» یافته است ــ در این‌جا با تصویر کاملی از ابهام بنیادین مفهوم فرویدی غریب ـ آشنا روبرو می‌شویم.

بنابراین، تقابل میان مدرنیسم و پسامدرنیسم خیلی فراتر از آن است که تقلیل‌پذیر به یک زمان‌سپاری[2] ساده (یا به عبارتی، حرکت خطی صرف در محور زمان قراردادی) باشد؛ حتی وسوسه می‌شویم بگوییم که پسامدرنیسم به طریقی بر مدرنیسم متقدم است. همانند کافکا ــ که از لحاظ منطقی، و نه فقط از نظر زمانی، متقدم جویس است ــ ناهمسازی پسامدرنیستی دیگری، به شکلی پس‌نگرانه، با نگاه خیرهٔ مدرنیست به عنوان بعد ناکامل آن ادراک می‌شود. اگر جویس یک مدرنیست تمام‌عیار است، یعنی نویسندهٔ نشانگان[3] (به بیان لاکان، «جویس نشانگان»)، [نویسندهٔ] هذیان تفسیری[4] که تا بی‌نهایت امتدادش داده‌اند، [نویسندهٔ] زمان (تفسیر کردن) که در آن، هر لحظهٔ ثابت خودش را به‌مثابهٔ هیچ چیز بجز فشردگی[5] یک فرایند دلالتگری چندگانه[6] آشکار نمی‌کند، کافکا در دورانی قبل از او، به طریقی مسلم و قطعی پسامدرنیست است، او نقطهٔ مقابل جویس است، نویسندهٔ عرصهٔ فانتزی، و فضای آکنده از یک حضور ساکن مهوع. اگر متن جویس تفسیر را برمی‌انگیزد، متن کافکا راه آن را سد می‌کند.

دقیقاً این بعد دیالکتیک‌ناپذیر و ساکن حضور است که خوانش

---

1. uncanny
2. diachrony
3. symptom
4. interpretative delirium
5. condensation
6. plural signifying process

مدرنیستی از متن کافکا که تأکیدش بر عامل کارگزار متعال، غایب و دست‌نایافتنی (قصر، دادگاه) است و جایگاه فقدان و غیاب بالذات را اشغال می‌کند آن را درست درنمی‌یابد. از این دیدگاه مدرنیستی، راز کافکا ممکن است این باشد که در قلب دستگاه دیوان‌سالار، تنها یک خلأ، یا همان نیستی که هیچ چیز نیست، به چشم می‌خورد: دیوان‌سالاری ماشین دیوانه‌ای است که «به نیروی خودش کار می‌کند»، همان‌طور که در آگراندیسمان، بازی بدون ابژه ـ جسد انجام می‌شود.

می‌توان این رابطه را به دو طریق متقابل با یکدیگر تفسیر کرد که در عین حال چارچوب نظری مشترکی دارند: الهیاتی و به‌نحوی درون‌ماندگار.[1] یک تفسیر، خصلت متعال، دست‌نیافتنی و مُغلق مرکز (قصر، دادگاه) را به‌مثابهٔ نشانه‌ای از خدایی غایب در نظر می‌گیرد (جهان کافکا به‌منزلهٔ جهانی هراسان و معذب که خدا ترکش گفته است). تفسیر دیگر، خلأ این استعلا را به عنوان یک «توهم دیدگاه» و به‌منزلهٔ فرم معکوس شبح درون‌ماندگاری[2] میل می‌گیرد (بنابراین، استعلای دست‌نایافتنی و ورای مرز ادراک، فقدان اساسی، فقط فرم منفی شبح مازاد میل، فرم منفی حرکت زایا و مولد آن، بر فراز جهان ابژه‌هایی است که در مقام بازنمایی‌ها ظاهر می‌شوند).(۵)

این دو تفسیر، به‌رغم تقابلشان، هر دو از نکتهٔ واحدی غفلت می‌کنند: طریقی که این غیاب، این جایگاه تهی، همواره از قبل به وسیلهٔ حضوری مهوّع، نفرت‌انگیز، مستهجن و ساکن پر شده است. دادگاه در محاکمه غایب نیست، بلکه تحت سیطرهٔ شمایل قضاتی زشت و نفرت‌انگیز که در خلال استنطاق‌های شبانه به کتاب‌های هرزه‌نگارانه نگاه می‌اندازند، به‌راستی حضور دارد. قصر تحت سیطرهٔ شمایل کارمندان نوکرمآب،

---

1. immanentist 2. immanence

شهوتران و فاسد به‌راستی حضور دارد. و به همین دلیل است که فرمول «خدای غایب» در [آثار] کافکا اصلاً جواب نمی‌دهد. برعکس، مشکل کافکا این است که در این جهان، این عامل متعالی در کسوت پدیدارهای زشت و نفرت‌انگیز گوناگون بیش از حد حاضر است. جهان کافکا دنیایی است که در آن، خدا ــ که تاکنون خود را در فاصله‌ای مطمئن نگاه داشته بود ــ بسیار به ما نزدیک شده است. جهان کافکا «جهانی مملو از اضطراب» است و چرا این‌گونه نباشد ــ البته به شرطی که تعریف لاکانی اضطراب را در نظر بگیریم (آنچه موجب برانگیخته شدن اضطراب می‌شود نه فقدان ابژهٔ محرم‌آمیزانه، بلکه، برعکس، نزدیکی بیش از حد آن است)، ما به das Ding [چیز] بسیار نزدیکیم، که درس الهیاتی پسامدرنیسم است: خدای زشت و دیوانهٔ کافکا، این «وجود برتر شیطانی»، دقیقاً همانند خدا در مقام خیر و نیکی است ــ تفاوت تنها در این واقعیت نهفته است که ما بیش از حد به او نزدیک شده‌ایم.

دیوان‌سالاری و کیف

دو در قانون

برای روشن‌تر ساختن جایگاه کیف مستهجن کافکایی، اجازه دهید از حکایت آموزندهٔ مشهور درِ قانون در محاکمهٔ کافکا آغاز کنیم، یعنی قصه‌ای که کشیش برای «کا» تعریف می‌کند تا موقعیت او را در برابر قانون توضیح دهد. شکست آشکار تمامی تفاسیر عمدهٔ این حکایت به نظر می‌رسد که صرفاً در تصدیق این فرضیهٔ کشیش نهفته باشد که می‌گوید: «شرح و تفسیرها اغلب تنها بیانگر سردرگمی شارحان و مفسرانند.» با این حال، راهی دیگر نیز برای کشف راز این قصه وجود دارد: به جای آن‌که مستقیماً در مقام جستجوی معنای آشکار آن برآییم، شاید بهتر باشد به

همان طریقی آن را بررسیم که کلود لوی استروس[1] در مواجهه با یک اسطوره عمل می‌کند: یعنی از طریق برقرار ساختن مناسبات و روابط میان آن اسطوره و مجموعه‌ای از سایر اسطوره‌ها و شرح و بسط قوانین دگردیسی آن‌ها. به این ترتیب، در کجای محاکمه می‌توان اسطوره‌ای دیگر یافت که به‌مثابهٔ نسخه‌ای از یا حتی همچون وارونهٔ حکایت در قانون عمل کند؟

نیاز نیست راه دوری برویم: در آغاز فصل دوم («نخستین بازجویی»)، یوزف کا خود را در برابر درِ دیگری از قانون می‌یابد (در ورودی به تالار بازجویی)؛ همچنین در این‌جا نگهبانِ در به اطلاعش می‌رساند که این در تنها برای او در نظر گرفته شده است. زن رختشوی نیز به او می‌گوید که «من باید این در را پشت سر شما ببندم، کس دیگری نباید داخل شود»؛ و این مشخصاً نسخه‌ای دیگر از آخرین حرف‌های نگهبان در به مرد روستایی در حکایتی است که کشیش تعریف می‌کند: «هیچ کس بجز تو ممکن نیست اجازهٔ عبور از این در را بگیرد، زیرا این در تنها برای تو در نظر گرفته شده است. من همین الآن آن را می‌بندم.» در عین حال، حکایت در قانون (بگذارید به سبک لوی استروس آن را m^1 بنامیم) و نخستین بازجویی (m^2) را می‌توان از طریق مجموعه‌ای از ویژگی‌های متمایز در تقابل با یکدیگر بررسی کرد. در m^1 ما در آستانهٔ ورودی تالار باشکوه عدالت ایستاده‌ایم و در m^2 در میانهٔ مجتمعی از آپارتمان‌های کارگری ایستاده‌ایم که مالامال از گند و کثافت و حرف‌های رکیک و اعمال شنیع است؛ در m^1 نگهبانِ در یکی از کارکنان دادگاه است، در m^2 با زنی معمولی مواجهیم که لباس‌های بچه‌ها را می‌شوید؛ در m^1 با یک مرد مواجهیم و در m^2 با یک زن؛ در m^1 نگهبان در به مرد روستایی اجازهٔ

---

1. Claude Lévi-Strauss

عبور از در و ورود به دادگاه را نمی‌دهد و در m^2 زن رختشوی تقریباً به زور و برخلاف میل «کا» او را به داخل تالار بازجویی هل می‌دهد. کوتاه سخن آن‌که، در موقعیت m^1 نمی‌توان مرزی را زیر پا گذاشت که زندگی روزمره را از جایگاه مقدس قانون جدا می‌سازد، حال آن‌که در موقعیت m^2 از این مرز به‌سهولت عبور می‌شود.

ویژگی تعیین‌کنندهٔ m^2 از همان آغاز با مکان وقوع حوادث تعیین می‌شود: دادگاه در میانهٔ بی‌بند و باری ناگزیر اتاق‌های اجاره‌ای کارگری واقع شده است. رابنر اشتاخ[1] در بازشناختن یکی از خصایص متمایزکنندهٔ جهان کافکا در این پارهٔ داستان کاملاً به‌درستی عمل می‌کند: «تجاوز به مرزی که ساحت سرزندهٔ حیات را از ساحت امور قضایی جدا می‌کند.»(۶) در این‌جا البته ساختاری که وجود دارد همان است که در نوار موبیوس[2] می‌بینیم: اگر کاملاً به اعماق ورطهٔ امور اجتماعی سقوط کنیم، به‌ناگاه خود را در سوی دیگر، یعنی در میانهٔ قانون والا و بلندمرتبه می‌یابیم. جایگاه گذار از یک ساحت به ساحت دیگر، دری است که یک زن معمولی رختشوی با لذتی آزاردهنده از آن نگهبانی می‌کند. در موقعیت m^1 نگهبانِ در هیچ چیز نمی‌داند، در حالی که در این جا این زن به‌نوعی از پیش همه چیز را می‌داند. زن بی‌توجه به حیله‌گری ساده‌لوحانهٔ «کا» و این بهانهٔ او که به دنبال نجاری به نام لنتس می‌گردد، به او می‌فهماند که دیرزمانی است که انتظار ورودش را می‌کشند، هرچند «کا» خودش کاملاً تصادفی تصمیم گرفته که همچون آخرین تلاش نومیدانه پس از پرسه‌ای طولانی و بی‌فایده وارد اتاق او شود:

---

1. Reiner Stach

۲. Mobius strip: حلقه‌ای بسته که از ایجاد یک نیم‌چرخش در یک نوار کاغذی می‌توان آن را ایجاد کرد و واجد این ویژگی ریاضی است که جهت‌یابی محورهای مختصات مکانی برای تعیین ساعت‌گرد یا پاد ساعت‌گرد بودن در آن ممکن نیست. ـم.

اولین چیزی که او در آن اتاق کوچک دید، ساعت آونگ‌دار بزرگی بود که ساعت ده را نشان می‌داد. او سؤال کرد: «آیا نجاری به نام لنتس این جا زندگی می‌کند؟» زن جوانی با چشمان سیاه و درخشان که در حال شستن لباس بچه‌ها در یک تشت بود، گفت: «لطفاً بفرمایید داخل» و با دست خیس به در باز اتاق بغلی اشاره کرد... [«کا» گفت:] «من به دنبال نجاری به نام لنتس می‌گردم.» زن گفت: «می‌دانم، بفرمایید داخل.» اگر زن به سراغش نیامده بود، به دستگیرهٔ در چنگ نزده و نگفته بود: «من باید این در را پشت سر شما ببندم، هیچ کس دیگری نباید داخل شود»، ای‌بسا، «کا» به حرفش گوش نمی‌داد.(۷)

این موقعیت دقیقاً مشابه آن ماجرای مشهور هزار و یک شب است: شخصی کاملاً تصادفی وارد مکانی می‌شود و درمی‌یابد مدتی طولانی است که در آن جا انتظار ورودش را می‌کشند. پیش‌آگاهی متناقض‌نمای زن رختشوی، به آن چیزی که به‌اصطلاح «شهود زنانه» نام دارد، هیچ ربطی ندارد ــ این پیش‌آگاهی تنها بر این واقعیت ساده مبتنی است که او با قانون مرتبط است. جایگاه او در ارتباط با قانون از جایگاه یک کارمند دون‌پایه بسیار حساس‌تر است؛ «کا» خودش خیلی زود و بعد از آن به این مطلب پی می‌برد که مجادلهٔ پرحرارتش در برابر محکمه با مداخله‌ای شرم‌آور قطع می‌شود:

در این هنگام جیغی از انتهای تالار سخنان «کا» را قطع کرد؛ او با دقت از زیر دستش نگاه کرد تا ببیند چه اتفاقی دارد می‌افتد، زیرا دود غلیظ اتاق و نور ضعیف آن جا روی‌هم‌رفته مه سفید کورکننده‌ای را ایجاد کرده بود. «کا» زن رختشوی را علت بالقوهٔ به‌هم‌ریختگی اوضاع از لحظهٔ ورود زن به تالار تشخیص داده بود. البته، الآن کسی نمی‌توانست بگوید که آیا او مقصر شلوغی اوضاع است یا خیر. همهٔ آنچه «کا» می‌توانست ببیند این بود که مردی او را به گوشه‌ای نزدیک در کشانید و میان بازوانش را

گرفت. اما، با این حال، زن نبود که جیغ کشید، بلکه مرد بود؛ دهانش کاملاً باز بود و خیره به سقف می‌نگریست.(۸)

به این ترتیب، رابطهٔ میان این زن و دادگاه قانون چیست؟ در اثر کافکا، زن که یک «تیپ روان‌شناختی» است، کاملاً با ایدئولوژی ضدفمینیستی کسی چون اتو واینینگر[1] سازگاری دارد: زن موجودی است فاقد خویشتن حقیقی؛ او از اتخاذ نگرشی اخلاقی ناتوان است (حتی زمانی هم که به نظر می‌رسد بر اساس اصول اخلاقی عمل می‌کند، در حال محاسبهٔ کیفی است که از اعمالش کسب خواهد کرد)؛ او موجودی است فاقد هرگونه دسترسی به ساحت حقیقت (حتی وقتی چیزی که می‌گوید حقیقتاً درست است، به اقتضای موضع ذهنی‌اش دروغ می‌گوید)؛ کافی نیست در بارهٔ چنین موجودی بگوییم که از عواطفی دروغین استفاده می‌کند تا مردی را اغوا کند، زیرا مشکل این است که حقیقتاً چیزی در پشت این نقاب وانمودگری نیست... هیچ چیز بجز کیفی کثیف و حقیقتاً افراطی که دقیقاً همانا جوهر وجودی اوست. در مواجهه با چنین تصویری از زن، کافکا تسلیم وسوسهٔ فمینیستی انتقادی متعارف نمی‌شود (مثلاً این‌که اثبات کند این چهره، محصول ایدئولوژیک اوضاع اجتماعی بخصوصی است یا این‌که آن را در تقابل با طرح کلی تیپ دیگری از زنانگی قرار دهد). کافکا با اتخاذ موقفی بسیار بنیادافکن‌تر، کاملاً این چهرهٔ واینینگری از زن را در مقام یک «تیپ روان‌شناختی» می‌پذیرد، زمانی که آن را در جایگاهی که هیچ کس ندیده و نشنیده، جایگاهی بی‌سابقه، می‌نشاند؛ یعنی در جایگاه قانون. این موضوع شاید، همان‌طور که اشتاخ پیش‌تر به آن اشاره کرده است، عملیات اولیهٔ کافکا باشد: اتصالی میان «جوهر وجودی»

---

1. Otto Weininger

زنانه («تیپ روان‌شناختی») و جایگاه قانون. خود قانون ــ که به طور سنتی کلیتی خالص و بی‌طرف انگاشته می‌شود ــ در حالی که آغشته به نوعی سرزندگی و حیات مستهجن است، ویژگی‌های یک چهل‌تکهٔ ناهمگن و نامنسجم را به خود می‌گیرد که کیف نیز در آن نفوذ کرده است.

قانون مستهجن

در جهان کافکا، دادگاه ــ فراتر از هر چیز ــ به معنایی رسمی همانا غیرقانونی[1] است: گویی زنجیرهٔ «طبیعی» ارتباط‌های میان علت‌ها و معلول‌ها به حالت تعلیق درآمده و در پرانتز قرار گرفته است.[2] هر تلاشی برای بنا ساختن شیوهٔ عملکرد دادگاه بر مبنای استدلال منطقی از پیش محکوم به شکست است. همهٔ تقابل‌هایی که «کا» متذکر می‌شود (تقابل میان خشم قضات و خندهٔ مردمان نشسته روی نیمکت‌ها، تقابل میان مردم شاد و سرخوش سمت راست دادگاه و مردم خشن و سختگیر سمت چپ دادگاه) به محض آن‌که تدابیر دفاعی‌اش را بر آن‌ها بنا می‌سازد، نادرست بودنشان ثابت می‌شود؛ به‌گونه‌ای که پس از یک پاسخ معمولی که «کا» می‌دهد، مردم از خنده منفجر می‌شوند:

> قاضی تحقیق در حال ورق زدن برگه‌ها با لحنی مقتدرانه به «کا» خطاب کرد: «خب، پس شما نقاش ساختمان هستید؟» «کا» گفت: «نه، من مدیر جزء یک بانک بزرگ هستم.» این پاسخ «کا» چنان موجب شلیک خنده از ته دل مردم سمت راست دادگاه شد که خودش هم مجبور شد بخندد.

---

1. *Lawless*

۲. با عطف نظر به رویکرد پدیدارشناسی هوسرلی این به تعلیق درآمدن و در پرانتز قرار گرفتن، به‌مثابهٔ حذف همهٔ پیش‌فرض‌های ذهنی و نیز زمینهٔ وقوع و صرفاً در نظر گرفتن خود امر به معنای مطلق فارغ از زمینه است. ــ م.

جماعت در حالی که دست‌ها را روی زانوهایشان گذاشته بودند چنان به خود می‌پیچیدند و می‌لرزیدند که گویی دچار حملهٔ سرفه شده‌اند.(۹)

سوی دیگر و مثبت این فقدان انسجام، البته کیف است: فوران آشکار [این کیف] زمانی رخ می‌دهد که بحث و استدلال «کا» در محضر دادگاه با آمیزش جنسی در ملأ عام قطع می‌شود. این عمل، که به دلیل آشکارگی بیش از حد آن ادراکش دشوار است («کا» مجبور می‌شود «از زیر دستانش نگاه کند تا ببیند چه اتفاقی دارد می‌افتد») نشانی است از لحظهٔ فوران امر واقعی آسیب‌زا و خطای «کا» آن است که به وحدت میان این صحنهٔ برهم‌زنندهٔ وقیحانه با دادگاه توجه نمی‌کند. او گمان می‌کند که همگان نگران بازگشت اوضاع به حالت عادی خواهند بود و زوج مزاحم را از صحنه اخراج می‌کنند. اما زمانی که او تلاش می‌کند با عجله از اتاق خارج شود، جمعیت مانع او می‌شود. یک نفر از پشت، یقه‌اش را می‌چسبد ــ در این لحظه بازی تمام می‌شود: «کا» گیج و مبهوت رشته سخن را از دست می‌دهد و در حالی که مقهور خشم است اتاق را ترک می‌کند.

خطای مرگبار «کا» این بود که در محضر دادگاه، که دیگری بزرگ در ساحت قانون است، سخنرانی می‌کند، و آن را به‌مثابهٔ موجودیتی همگون می‌پندارد که با بحث منسجم فراچنگ می‌آید، حال آن‌که دادگاه [به منزلهٔ دیگری بزرگ در ساحت نمادین] فقط لبخندی وقیح و از سر استهزاء به او تحویل می‌دهد، لبخندی آمیخته با نشانه‌های سردرگمی و حیرانی. کوتاه سخن آن‌که، «کا» از دادگاه انتظار عمل[1] [مؤثر و مثمر ثمر] دارد (یعنی تصمیم‌های قانونی و اعمال قانون) اما آنچه در عوض نصیبش می‌شود، فقط کنشی ساده[2] است (یعنی جماع در ملأ عام). حساسیت کافکا به این «تجاوز و تعدی به مرز جداکنندهٔ قلمرو حیات و زندگی از قلمرو قضایی»

---

1. *action* 2. *act*

از یهودی بودن او برمی‌خیزد: دین یهود به‌خوبی مبین لحظهٔ تاریخی بنیادی‌ترین جداسازی میان این دو قلمرو است. در همهٔ ادیان قبلی، با جایگاهی مواجه می‌شویم که قلمروی است برای کیف و التذاذ مقدس (برای مثال ارگیاهای آیینی[1])، حال آن‌که در دین یهود، قلمرو مقدس از تمامی ردپاهای سرزندگی و حیات تهی شده و جوهر وجودی موجود زنده تحت سیطرهٔ کلام مردهٔ قانون پدر درآمده است. کافکا به تقسیم‌بندی‌های دین موروثی خود تعدی کرده و قلمرو قضایی را یک بار دیگر در کیف مستغرق ساخته است.

به همین دلیل است که جهان کافکا به تمامی ساحت ابرخود است. دیگری بزرگ به‌منزلهٔ دیگری بزرگ قانون نمادین نه‌تنها مرده است، بلکه حتی خودش نمی‌داند که مرده است (چونان شمایل دهشتناک در رؤیای فروید): و مادامی که نسبت به جوهر زندهٔ کیف فاقد هرگونه حساسیت است، اصولاً نمی‌تواند از چنین چیزی باخبر باشد. برخلاف این موارد، ابرخود نمایش‌دهندهٔ پارادوکس قانونی است، که طبق گفته ژاک آلن میلر،[۱۰] «از زمانی کارش را آغاز می‌کند که هنوز دیگری بزرگ نمرده است، این هنوز زنده بودن دیگری بزرگ به شهادت ابرخود است که باقیماندهٔ نجات‌یافتهٔ آن زمان است». دستور ابرخود مبنی بر آن‌که «کیف کن!»، وارونه گشتن قانون مرده به شمایل وقیح ابرخود، حاکی از تجربه‌ای برآشوبنده و پریشان‌کننده است: به‌ناگاه در می‌یابیم آنچه تا دقیقه‌ای پیش در نظر ما کلامی مرده می‌نمود در واقع زنده است و دارد نفس می‌کشد و نبضش می‌زند. بگذارید صحنه‌ای کوتاه از فیلم بیگانگان[2] را به خاطر بیاوریم. گروه قهرمانان در تونل درازی پیش می‌روند که دیوارهای

---

۱. آیین‌های پرستش دیونیزوس در یونان باستان که در آن مردم طی مراسمی کارناوال‌گونه به کیف و التذاذ دسته‌جمعی می‌رسیدند. ــ م.

2. *Aliens*

سنگی‌اش مانند طره‌های گیسوان بافته در هم پیچ و تاب خورده‌اند. به‌ناگاه، طره‌ها شروع به حرکت و ترشح ماده‌ای لزج و چسبناک می‌کنند؛ جسد سنگ‌شده دوباره زنده می‌شود.

به این ترتیب، باید استعارهٔ همیشگی «بیگانگی»[1] را معکوس کنیم؛ استعاره‌ای که طبق آن سخن مردهٔ صوری، مانند نوعی انگل یا جانور خون‌آشام، گویی شیرهٔ جان نیروی حاضر و زنده را می‌مکد. سوژه‌های زنده، دیگر زندانیان تارعنکبوتی مرده محسوب نمی‌شوند. ویژگی مرده و صوری قانون اکنون به شرط ضروری آزادی ما بدل می‌شود و خطر واقعی تمامیت‌خواهی تنها زمانی برمی‌خیزد که قانون دیگر نمی‌خواهد مرده بماند.

به این ترتیب، نتیجهٔ m^1 این است که هیچ حقیقتی در بارهٔ حقیقت وجود ندارد. هر کدام از احکام قانون صرفاً جایگاه یک صورت ظاهر محض را دارد؛ قانون لازم است، بدون آن‌که [الزاماً] حقیقی باشد. اگر بخواهیم از سخنان کشیش در موقعیت m^1 نقل قول کنیم چنین می‌شود: «لازم نیست همه چیز را درست و حقیقی بدانیم تنها باید آن را لازم بدانیم.» ملاقات «کاه» با زن رختشوی، روی دیگر سکه را که معمولاً مسکوت گذاشته می‌شود، به حکم اخیر می‌افزاید: به همان اندازه که قانون مبتنی بر حقیقت نیست، به همان میزان نیز لبریز از کیف است. بنابراین، m^1 و m^2 مکمل یکدیگر هستند و نشان‌دهندهٔ دو حالت از فقدان: فقدان برخاسته از ناکامل بودن و فقدان برخاسته از نبود انسجام. در موقعیت m^1 دیگری بزرگ قانون چونان امری ناکامل پدیدار می‌شود. دقیقاً در قلب آن شکافی آشکار وجود دارد؛ ما هیچ‌گاه نمی‌توانیم به آخرین در قانون برسیم. با ارجاع به موقعیت m^1 است که می‌توان بر این

---

1. alienation

تفسیر از کافکا در مقام «نویسنده غیاب» صحه گذارد و این به معنای خوانش الهیاتی منفی جهان او به‌منزلهٔ یک ماشین دیوان‌سالار دیوانه است که کور و بی‌هدف به دور خلأ اساسی یک خدای غایب می‌چرخد. در موقعیت m^2، برعکس حالت قبلی، دیگری بزرگ قانون چونان امری فاقد انسجام پدیدار می‌شود: هیچ چیز در آن خواهنده نیست، فقدان هیچ چیزی نیز در آن احساس نمی‌شود، اما دقیقاً به همین علت این امر هنوز یک «کل /تمامیت» نیست: هنوز چهل‌تکه‌ای فاقد انسجام باقی مانده، مجموعه‌ای که از نوعی منطق تصادفی التذاذ و کیف تبعیت می‌کند. این موقعیت، تصویری از کافکا در مقام «نویسندهٔ حضور» را ترسیم می‌کند ـ اما حضور چه چیزی؟ حضور ماشینی کور که مادامی که مملو از کیف است، هیچ چیز کم ندارد.

اگر ادبیات مدرن را بتوان ادبیاتی «خوانش‌ناپذیر» توصیف کرد، به این ترتیب کافکا به طریقی متفاوت با جیمز جویس نمایندهٔ آن است. بیداری خانواده فینگان[1] [اثر جیمز جویس] مسلماً کتابی خوانش‌ناپذیر است: ما نمی‌توانیم آن را به طریقی بخوانیم که یک داستان رئالیستی متعارف را می‌خوانیم. برای دنبال کردن خط سیر متن نیازمند نوعی «راهنمای خواننده» هستیم، شرحی که ما را قادر سازد راه خودمان را از میان شبکهٔ پایان‌ناپذیر کنایه‌ها و تلمیح‌های رمزگذاری‌شده پیدا کنیم. با وجود این، هنوز هم این «ناخوانایی» دقیقاً به‌مثابهٔ دعوتی به جانب فرایند بی‌پایانی از خوانش و تفسیر عمل می‌کند (این موضوع یادآور آن شوخی جویس است که می‌گفت با بیداری خانواده فینگان، امیدوار است نظریه‌پردازان ادبیات را برای چهارصد سال آینده مشغول نگه دارد). در مقایسه با این داستان، محاکمه اثری است کاملاً «خواندنی». خطوط داستانی اصلی به

---

1. *Finnegan's Wake*

اندازهٔ کافی واضح هستند و سبک کافکا نیز موجز است و خلوصی زبانزد دارد. اما دقیقاً همین ویژگی «ملموس بودن» است که به دلیل خصلت آشکارگی بیش از حدش، ابهامی بنیادین به وجود می‌آورد و راه هر مقالهٔ تفسیری را در این زمینه سد می‌کند. بدین قرار، گویی متن کافکا زنجیره‌ای از دلالتگری است که چونان خون دلمه بسته است و داغ ننگ بر آن خورده است که به این طریق فرایند دلالتگری را با کیف و التذاذی افراطی پس می‌زند و عقب می‌راند.

ابرخود بسیار زیاد می‌داند

آن قسم دیوان‌سالاری که در داستان‌های کافکا به تصویر در می‌آید ــ یعنی ماشینی غول‌آسا از دانشی تماماً بی‌فایده و زائد که کور و بی‌هدف در حال کار کردن است و احساسی تحمل‌ناپذیر از ارتکاب گناهی «نامعقول» در انسان برمی‌انگیزد ــ به مثابهٔ دانشی ابرخودی عمل می‌کند (S_2 در فرمول‌های ریاضی لاکان). این واقعیت در ضدیت با فهم خودانگیخته عمل می‌کند. هیچ چیز واضح‌تر از ارتباط میان ابرخود و S_1 لاکانی یعنی دال اعظم[1] نیست. آیا ابرخود دقیقاً الگوی دستور «نامعقول»ی نیست که منحصراً به فرایند اظهار خویشتن اتکا دارد و بدون هیچ‌گونه توجیهی تنها تقاضای اطاعت و فرمانبرداری دارد؟ به هر روی، نظریهٔ لاکانی غیر از این شهود خودانگیخته است: تقابل میان S_1 و S_2 ــ یعنی میان دال اعظم و زنجیرهٔ دانش ــ با تقابل خود ـ ایدئال («خصیصهٔ یگانه»، لحظهٔ کسب هویت نمادین) و ابرخود همپوشانی دارد. ابرخود در جانب S_2 قرار دارد، پاره‌ای از زنجیرهٔ دانش که خالص‌ترین شکل ظهور آن همان چیزی است که ما به آن «احساس نامعقول گناه» می‌گوییم. یعنی زمانی که ما احساس

---

1. master-signifier

گناه می‌کنیم بدون این‌که بدانیم چرا، ما در نتیجهٔ اعمالمان یقین حاصل می‌کنیم که مرتکب [کاری] نشده‌ایم. راه‌حل فرویدی برای این پارادوکس این است که این احساس دلیل دارد: ما به دلیل امیال ناخودآگاه سرکوب‌شده‌مان احساس گناه می‌کنیم. خودآگاه ما هیچ چیز در بارهٔ آن‌ها نمی‌داند (نمی‌خواهد بداند) اما ابرخود «همه چیز را می‌بیند و همه چیز را می‌داند» و بنابراین، سوژه را به‌سبب امیال ناشناخته‌اش مسئول می‌داند: «ابرخود بیش از خود در بارهٔ نهاد ناخودآگاه[1] می‌داند.»(۱۱)

به این ترتیب، ما باید این برداشت همیشگی از ناخودآگاه را به‌منزلهٔ نوعی انباری رانه‌های خلاف قانون و وحشی کنار بگذاریم: ناخودآگاه همچنین (حتی آدمی وسوسه می‌شود بگوید: پیش و بیش از هر چیز) پاره‌های آسیب‌زا، بی‌رحم، بلهوسانه و «فهم‌ناپذیر» و «نامعقول» از متن قانون است؛ مجموعه‌ای از بایدها و نبایدها. به دیگر سخن، ما باید «این قضیه متناقض‌نما را مطرح کنیم که انسان بهنجار نه‌تنها بسیار غیراخلاقی‌تر از آن است که خود باور دارد، بلکه بسیار اخلاقی‌تر از آن است که خبر داشته باشد».(۱۲) معنای دقیق این تمایز میان باور و دانش چیست، که گویی با نوعی سهو نوشتاری رقم خورده و در یادداشتی که با عبارت نقل قول شده از خود و نهاد[2] [اثر فروید] همراه است جا افتاده؟ در این یادداشت، فروید قضیهٔ مورد نظرش را بدین‌گونه بازگو می‌کند: «این قضیه به‌سادگی اظهار می‌دارد که طبیعت انسانی، چه برای خیر و چه برای شر، واجد گستره‌ای بسیار وسیع‌تر از آنچه فکر می‌کند [*glaubt*: باور دارد] است، یعنی وسیع‌تر از آنچه خود از طریق دریافت‌های آگاهانه‌اش از محیط اطراف به آن آگاه است.»(۱۳)

لاکان به ما آموخته که نسبت به چنین تمایزهایی که در یک لحظه رخ

---

1. unconscious id 2. *The Ego and the Id*

می‌نمایند و بلادرنگ پس از آن فراموش می‌شوند بسیار دقیق عمل کنیم، زیرا از طریق آن‌هاست که ما می‌توانیم آرای تعیین‌کنندهٔ فروید را تشخیص دهیم، چیزی که خود او در توجه به همهٔ ابعادش ناکام ماند (فقط آن چیزی را به یاد آورید که لاکان از تمایز «حساس» مشابهی میان خود-ایدئال و خودِ ایدئال استخراج می‌کند). به این ترتیب، اهمیت آن تمایز ناپایدار و گذرا میان باور و دانش در چیست؟ دست آخر، تنها یک پاسخ ممکن است: اگر انسان غیراخلاقی‌تر از آن چیزی است که (آگاهانه) باور دارد و اخلاقی‌تر از آن چیزی است که (آگاهانه) خبر دارد ــ به دیگر سخن، اگر نسبت او با نهاد (رانه‌های نامشروع) از جنس (عدم) باور باشد و نسبتش با ابرخود (باید و نبایدهای آسیب‌زایش) از جنس (عدم) شناخت ــ آیا نباید چنین نتیجه بگیریم که نهاد فی‌نفسه شامل ناخودآگاه و باورهای سرکوب‌شده است و این‌که ابرخود متضمن دانش ناخودآگاه است، دانشی متناقض‌نما که از سوژه پنهان است؟ چنان‌که دیده‌ایم، فروید با ابرخود به مثابهٔ نوعی دانش رفتار می‌کند (ابرخود بیش‌تر از خود در بارهٔ نهادِ ناخودآگاه می‌داند). اما در کجا می‌توانیم به طریقی ملموس به این دانش دست یابیم و این دانش ــ به عبارتی ــ در کجا وجودی مادی و بیرونی به خود می‌گیرد؟ در پارانویا، که در آن این عامل «که همه چیز را می‌بیند و می‌داند» در قالب امر واقعی، این فرد همه‌چیزدان شکنجه‌گر تجسم می‌یابد که قادر به «خواندن افکار ما» است. در باب نهاد، کافی است چالش مشهور لاکان با مخاطبان [سمینارش] را به خاطر آوریم که از آن‌ها خواست به او تنها یک تن را نشان دهند که در ناخودآگاه خود به جاودانگی خود و به خداوند باور نداشته باشد. بر اساس آرای لاکان، فرمولی که به‌درستی الحاد را صورت‌بندی می‌کند، «خدا ناخودآگاه است» می‌باشد. این قضیه قطعاً باوری بنیادی است ــ باور به انسجام

اساسی دیگری بزرگ ــ که چنان‌که باید به زبان متعلق است. تنها با عمل سخن گفتن، ما وجود دیگری بزرگ را در مقام تضمین‌کنندهٔ معنای مورد نظرمان مفروض می‌گیریم. حتی در سختگیرترین فلسفهٔ تحلیلی نیز، این باور بنیادین به شکل آن چیزی که دانلد دیویدسن[1] «اصل چَریتی»[2] می‌نامد حفظ می‌شود که به اعتقاد او همچون شرطی برای ارتباط موفقیت‌آمیز لازم است.(۱۴)

تنها سوژه‌ای که حقیقتاً می‌تواند «اصل چَریتی» را کنار بگذارد ــ بدین معنا که نسبتش با دیگری بزرگ متعلق به نظم نمادین بر اساس نوعی بی‌باوری بنیادین سامان یافته است ــ فرد روان‌پریش است. برای مثال، فردی پارانویایی که در شبکهٔ نمادین معنایی موجود در اطرافش، توطئه‌ای را می‌بیند که شکنجه‌گر شیطان‌صفتی طراحی‌اش کرده و به روی صحنه آورده است.

یادداشت‌ها

1. Cf. Jürgen Habermas, *The philosophical Discourse of Modernity* (Cambridge, Mass., MIT Press, 1987).
2. Theodor Adorno and Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment* (London, Allen Lane, 1973).
3. Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man* (Boston, Beacon Press, 1964)..
4. Pascal Bonitzer, "Longs feux", *L'Ane* 16 (1984).
5. Cf. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986).

---

1. Donald Davidson

۲. the principle of charity: اعتقاد پیشین (a priori) به این‌که همهٔ انسان‌ها عقلانیت مشترک و یکسانی دارند. ــم.

6. Reiner Stach, *kafkas erotischer Mythos* (Frankfurt, Fischer Verlag, 1987), p. 38.
7. Franz Kafka, *The Trial* (New York, Schocken, 1984), p. 37.
8. Ibid., p. 46.
9. Ibid., p. 50.
10. Jacques-Alain Miller, 'Duty and the Drives', *Newsletter of the Freudian Field* 6 (1/2) (1992), pp. 5–15, at p. 13.
11. Sigmund Freud, 'The Ego and the Id', in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, (London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1953), vol. 19, p. 51.
طنزآمیزترین نکته در خصوص عنوان «خود و نهاد» اثر فروید این است که سومین مفهوم تعیین‌کننده‌ای که ابداع نظری واقعی این مقاله را شامل می‌شود، در آن حذف شده است: به عبارت دیگر عنوان مقاله باید چنین می‌شد: ابرخود در نسبت‌هایش با خود و نهاد.
12. Ibid., p. 52.
13. Ibid.
14. Cf. Donald Davidson, 'Mental Events', in *Essays on Actions and Events* (New York, Oxford University Press, 1980).

۳

سیاست و سینما

اسلاوی ژیژک در اسلوونی متولد شده است؛ کشوری واقع در اروپای شرقی که در زمان تولد ژیژک، یعنی سال ۱۹۴۹ میلادی، جزئی از خاک یوگسلاوی بود. کشورهای اروپای شرقی در قرن بیستم همواره حکومت‌های ایدئولوژیکی داشته و، در عین حال، کانون تحرکات سیاسی و اجتماعی بوده‌اند. به این ترتیب، سیطرهٔ ایدئولوژی رسمی حکومتی بر تک‌تک شئون زندگی مردم در کنار فعالیت‌های همه‌جانبهٔ گروه‌های رادیکال سیاسی، جوّی سیاست‌زده در این کشورها ایجاد کرده بود و، به این ترتیب، امر سیاسی به امر شخصی تبدیل شده بود و هر فرد معمولی این جامعه نیز حضور ایدئولوژی حُقنه شده را با گوشت و پوست خود احساس می‌کرد و جوّی سیاست‌زده را حتی بر سر میز شام با زن و فرزندان خویش نفس می‌کشید.

ایدئولوژی رسمی عمدتاً مارکسیستی و صبغهٔ غالب آن کمونیسم بود که قالب بسیار مناسبی را برای دولت‌های تمامیت‌خواه فراهم می‌آورد. به این ترتیب، ژیژک از همان اوان کودکی، زندگی و نفس کشیدن درون

جامعه‌ای بسته و خفقان‌زده را آموخت و خشونت زیستن در منطقه‌ای به نام بالکان را با انبوهی از اجتماع‌های قومی، مذهبی و نژادی در کنار گرایش‌های تجزیه‌طلبانهٔ آن‌ها تجربه کرد.

بنابراین، سیاست را شاید بتوان یکی از نخستین دغدغه‌های فکری ژیژک برشمرد که از دیرباز با پرسش‌های گوناگون ذهن او را به خود مشغول ساخته بود. مع‌الوصف، زندگی در چنین فضای خفقان‌آوری او را مثل بسیاری دیگر به جانب مفری سوق داد تا بتواند پناهگاهی، هر چند حداقلی، برای ذهن و روح خویش بیابد و روح تشنه‌اش را سیراب کند. این پناهگاه چیزی نبود جز سینما و ادبیات.

ژیژک از نوجوانی فیلم‌های اروپایی و به‌ویژه هالیوودی را به واقع می‌بلعید و ساختارهای تفکرش از همان ابتدا معطوف به تصاویر سینمایی شکل می‌گرفت. او به موازات عشق ورزیدن به هالیوود به‌شدت از سینما و به‌ویژه ادبیات کشورش منزجر بود و آن‌ها را حل‌شده در درون ایدئولوژی کمونیستی یا ناسیونالیسم دست‌راستی می‌دانست.

او در کنار سینما، ادبیات به‌ویژه داستان‌های کارآگاهی را به‌وفور مطالعه می‌کرد و همین امر بنیانگذار علاقهٔ او به سینمای نوار شد که می‌دانیم سینمایی است به‌شدت ملهم از داستان‌های کارآگاهی آمریکایی و، به‌ویژه، زیرگونه‌ای خاص از آن، که به ادبیات Hard Boiled مشهور است و نویسندگان بزرگی چون دَشیل هَمِت، ریموند چندلر، کُرنل وولریچ، هوراس مک‌کوی و جیمز ام. کین در آن حوزه قلم می‌زنند.

با این حال، ارتباط تنش‌برانگیز ژیژک با سیاست در همین حد منحصر نشد و تا امروز ادامه دارد؛ پایان‌نامهٔ فوق‌لیسانسش که موضوعش یعنی ساختارگرایی فرانسوی، به‌ظاهر غیرسیاسی می‌آمد، از جانب هیئت داوری دانشگاه به لحاظ سیاسی مشکوک قلمداد شد و، به این ترتیب، او

فرصت تدریس در دانشگاه را به این علت از دست داد. شاید مهم‌ترین تحلیلی که آن‌ها در آن زمان از ژیژک داشتند و او را به لحاظ سیاسی نه‌چندان مطلوب محسوب می‌کردند، مشی مخالف‌خوان و برانداز او بود و بیم نفوذ و تأثیر آن بر دانشجویانی می‌رفت که تازه می‌خواستند به جایگاهی مرتبط با امر سیاسی درون سامان نمادین وارد شوند.

به هر روی، این برخورد سیاسی، ژیژک را حدود دو سال از نظر کاری عقب انداخت و در این مدت او در حین خدمت سربازی در ارتش یوگسلاوی بیش‌تر با فلسفه دمخور بود و با ترجمهٔ متون فلسفی آلمانی زندگی می‌گذراند.

به‌رغم همهٔ این اتفاق‌ها و نوع تفکر ژیژک، او باز هم نتوانست از حکومت ایدئولوژیک کمونیستی دوری گزیند و در سال ۱۹۷۷ وارد اتحادیهٔ مرکزی کمونیست‌های کشورش شد و عجیب‌تر آن‌که متن سخنرانی‌های سران حزب را نیز می‌نوشت!

در دههٔ ۱۹۸۰، ژیژک همزمان با گرفتن دو دکترا، یکی در فلسفه (در سال ۱۹۸۱ در اسلوونی) و دیگری در روانکاوی (در سال ۱۹۸۵ در پاریس)، بیش‌تر به حوزهٔ سیاست وارد شد تا جایی که در دههٔ ۱۹۹۰ تلاش کرد در مقام یکی از اعضای گروه چهارنفری ریاست‌جمهوری در انتخابات دموکراتیک اسلوونی رأی بیاورد که با فاصله‌ای کم از آخرین فرد منتخب در این عرصه ناکام ماند.

به هر روی، امر سیاسی از ابتدای زندگی ژیژک تا کنون دغدغه‌ای بزرگ برای او محسوب شده و او نیز کوشیده به مدد مشی فلسفهٔ ایدئالیسم آلمانی و فیلسوفانی چون کانت و شلینگ و به‌ویژه هگل در کنار استفاده از مباحث روانکاوی لاکانی به‌مثابهٔ چارچوب واژگانی و شیوهٔ اندیشیدن، مسائل سیاسی معاصر را تحلیل کند و البته در همهٔ تحلیل‌هایش

سینما به منزلهٔ امر مصداق‌ساز جایگاه نخست را به خود اختصاص داده است. در عرصهٔ سیاست، متفکری که بیش از هر کس دیگر بر ژیژک تأثیر گذاشته، کارل مارکس است.

نوشتار حاضر در این پاره از سخن، مقاله‌ای است از «ژورنالی برای روانکاوی فرهنگ و جامعه» (جلد ۲:۱ (پاییز ۱۹۹۶) صص ۷۷ـ۸۵). این مقاله به بررسی نقش فانتزی در حفظ ثبات و یکپارچگی سوژه‌ها و نیز در حفظ همبستگی و انسجام گروه‌ها می‌پردازد. اما به‌طور متناقضی، فانتزی درست همان تخطی[1]هایی را آشکار می‌سازد که تمایل به پنهان ساختنشان دارد: فانتزی می‌کوشد بر رسوایی امر واقعی سرپوش بگذارد، اما در این کار به طرز اجتناب‌ناپذیری بازگشت امر سرکوب‌شده را موجب می‌شود، که در قالب اشکال مادی دور از انتظار فوران می‌کند. به این ترتیب، به نظر می‌رسد که رسوایی به طریق ایمنی به‌وسیلهٔ عملکردهای فانتزی، بهداشتی و سانسور شده است، اما این خود فانتزی است که آنچه را رسواکننده است، تولید می‌کند.

هر چقدر هم که ابژه فایده‌مند[2] باشد، باز هم از نظر ایدئولوژیک تأییدگر است، چنان‌که در مثالی که ژیژک در بارهٔ تنوع طراحی توالت از کشوری به کشور دیگر می‌آورد می‌بینیم، که به ترتیب نظم و دقت آلمانی، مشکل‌پسندی فرانسوی و عمل‌گرایی آمریکایی را آشکار می‌کند.

ژیژک چهار وجه برساختن سوژه را بررسی می‌کند. نخست آن‌که، نقطهٔ تمرکز همانندسازی سوژه در تناظر با نمود آن در روایت خودش نیست؛ او معمولاً ترجیح می‌دهد خودش را از نظرگاه مطلوب خود ـ ایدئال[3] نظاره کند. فانتزیْ سوژه را قادر می‌سازد تا از میان گسترهٔ متنوع «مواضع سوژه» دست به انتخاب بزند؛ البته مادامی که هیچ یک از

---

1. transgression 2. utilitarian 3. ego-ideal

آن‌ها دلیل حضور فانتزی را افشا نسازد؛ این امر به سوژه ذات و جوهر می‌بخشد و، به این ترتیب، شقاق آن را پنهان می‌کند.

دوم آن‌که، فانتزی همواره «نگاه خیرهٔ ناممکن» دیگری را شامل می‌شود که سوژه را وا می‌دارد بپندارد که ذاتش از ازل در آن‌جا بوده است و، به این ترتیب، دیگر قادر نیست موقعیت خود را بازتعیین کند.

ژیژک این دوراهی «تعیین موقعیت شدن توسط این نگاه خیرهٔ بی‌زمان» را از طریق حکایتی تمثیلی با موضوع مخالفت با سقط جنین به تصویر می‌کشد که در آن کودکان سقط‌شده به‌تنهایی در جزیره‌ای زندگی می‌کنند و با حزن و اندوه به والدینی خیره شده‌اند که آن‌ها را رها کرده‌اند؛ این نگاه خیرهٔ آن‌ها یک «نگاه خیرهٔ ناممکن» است که گناه پدر-مادرانه‌ای بی‌پایان برای رقم زدن زندگی آن‌ها در برزخ فراموشی را زنده ساخته و مجسم می‌کند. بنابراین، همواره این سؤال وجود دارد که نگاه خیره از کجا می‌آید و منشأ آن چیست.

به نظر ژیژک، در فعالیت‌های مادر ترزا یک منفعت ایدئولوژیک مضاعف را می‌توان کشف کرد: او در حالی‌که فقرا را از این‌که به وضعیت ناگوارشان جنبهٔ سیاسی ببخشند باز می‌دارد، از این طریق که آنان را وا می‌دارد فقر را به مثابهٔ راهی به‌سوی رستگاری ببینند، در همان زمان، بر روی گناهان اغنیا از طریق درخواست اعانه و کمک‌های خیریه از آن‌ها کار می‌کند. زیربنای این سناریو را شهر کلکته تشکیل می‌دهد که همچون مکانی چنان نومیدکننده تصویر می‌شود که تنها کاری که می‌توان در آن انجام داد پیشنهاد صدقه است.

سوم آن‌که، صحنهٔ خیالپردازانه[1] نوعی تخطی و تجاوز نیست، بلکه نوعی حمایت و پشتیبانی است. عجیب این‌که، فانتزی، نه شکستن قانون،

---

1. fantasmatic

بلکه، به بیان دقیق‌تر، بنیاد نهادن و تثبیت آن را نمایش می‌دهد ــ و آن لحظهٔ اختگی است. و این است دلیل آن‌که چرا فانتزی دقیقاً در کُنه مفهوم خود به انحراف نزدیک است؛ از آن‌جا که [شخص] منحرف همواره نمایشگر خشونت و سختگیری تام و تمام قانون است، در خیالش از قانون می‌خواهد که با او راه بیاید و با تسامح برخورد کند.

چهارم آن‌که، برای این‌که فانتزی مؤثر واقع شود و کار کند، دنیای زندگی روزمره باید از فانتزی‌ای که آن را حمایت و پشتیبانی می‌کند، جدا نگاه داشته شود.

در فیلم قلباً وحشی،[1] ساختهٔ دیوید لینچ، زن مجبور می‌شود خیالپردازی‌اش در بارهٔ تجاوز به خودش را کاملاً از پرده برون اندازد؛ تحقیر شدن او به‌تمامی ابعاد بسیار وسیع‌تری می‌یابد، زیرا پس از کشانده‌شدن به ورطهٔ اعلام رضایتی آشکار نسبت به عمل تجاوز، از این حمایت خیالپردازانه محروم می‌شود، تنها با این مقصود که او را پس بزنند و طرد کنند (شکست وحشیانهٔ فانتزی اغواگری).

نکته این است که اگر به حضور فانتزی وقوف حاصل شود، سوژه‌مندی محو می‌شود؛ زیرا وجود یک سوژه به شکاف میان حمایت خیالپردازانهٔ آن و همذات‌پنداری نمادین / خیالی آن بستگی دارد. اگر این توازن به هم بخورد، سوژه یا «سهمش در امر واقعی» یا «همذات‌پنداری‌اش در امر نمادین» را از دست خواهد داد.

از این چهار موضوع عمده برای برساختن مفهوم «فانتزی به‌مثابهٔ مقوله‌ای سیاسی» استفاده می‌شود. در فیلمی مانند *M*A*S*H* ساختهٔ رابرت آلتمن، به‌خوبی نشان داده می‌شود که چگونه ایدئولوژی از کیف تخطی‌های پشت صحنه‌ها به نفع خود استفاده می‌کند و، به این ترتیب،

---

1. *Wild at Heart*

نه‌تنها تبدیل به بازنمایی یک شورش و عصیان نمی‌شود، بلکه به حمایت از نظام هم می‌پردازد.

همهٔ ایدئولوژی‌ها این تقاضا را برای یک «هستهٔ مرکزی ترا-ایدئولوژیک»[1] مطرح می‌کنند ــ شاهد آن هم سوسیالیسم ملی است که به یک «تجربهٔ سرمستانه در زمینهٔ تجربهٔ زیباشناختی‌شده[2] از اجتماع» میدان می‌دهد، [کاری] شرارت‌بارتر از تلاشش برای سیاسی کردن کل زندگی اجتماعی.

این دو اطوارِ[3] کاذبِ «کمک به همذات‌پنداری» در کارشان ناکام می‌مانند، زیرا شکافی میان همبستگی و بیگانگی وجود دارد: در هر کدام شقاق در قانون میان حرف[4] و روح،[5] امر نمادین و امر واقعی، کاملاً نادیده انگاشته می‌شود.

آنچه مؤید همذات‌پنداری است، [مفهوم] فرویدی-لاکانی خصیصهٔ یگانه[6] است، خصلتی پیش‌بینی‌نشده در «دیگری» که بر اساس آن، سوژه هستی‌اش را بنیان می‌نهد ــ و این خصلت، نه همان نمادهای اصلی وحدت، بلکه به بیان دقیق‌تر، چیز بخصوصی است که از آن‌ها متمایز است: زمانی که ضعفی در رهبر یک گروه کشف می‌شود، با تبانی ناخودآگاه میان اعضای گروه، آن‌ها پای آگاهی از این موضوع را به میان می‌کشند و، به این ترتیب، گروه همبستگی‌اش را تقویت می‌کند.

بنابراین، آنچه موجب تمایز میان یک سوژه از دیگری می‌شود، چیزی است که امر نمادین آن را تشخیص نمی‌دهد، یعنی ابژه a کوچک لاکانی به عنوان علت مرموز و درک‌ناشدنی میل.

---

1. trans-ideological
2. aestheticized
3. mode
4. letter
5. spirit
6. unitary trait

فانتزی به‌مثابهٔ مقوله‌ای سیاسی:
رهیافتی لاکانی

□ اسلاوی ژیژک

چند سال قبل، زمانی که برملا شدن رفتار خصوصی «غیراخلاقی» و در مظان اتهام قرار گرفتن مایکل جکسون (رفتارهای جنسی وی با پسران کم سن و سال) ضربهٔ شدیدی به سیمای پیتر پنی معصومانهٔ او وارد کرد که تا مقامی فراتر از تفاوت‌ها (یا دغدغه‌ها)ی جنسی و نژادی ارتقاء یافته بود، برخی از شارحان باریک‌بین و هوشمند سؤالی واضح را پرسیدند: «این همه الم‌شنگه برای چیست؟» آیا این به‌اصطلاح سویهٔ تاریک مایکل جکسون نیست که همهٔ این اوقات در مقابل چشمان ما بوده، در ویدئوکلیپ‌هایش و با خشونتی آیینی، که به صورت الگوی آن‌ها درآمده و همچنین اشباع شدن آن‌ها با اداهای زننده (برای نمونه در [کلیپ] «دلهره‌آور و بد»[1])؟ این پارادوکس دقیقاً تز لاکان را به تصویر می‌کشد که بر اساس آن «ناخودآگاه بیرون است»، نه پنهان در اعماقی مرموز و

1. Thriller and Bad

فهم‌ناپذیر ـ یا با نقل شعار [فیلم] پرونده‌های مجهول:[1] «حقیقت آن بیرون است.»

چنین توجهی به برون‌بودگی[2] مادی به نحو بسیار ثمربخشی در تحلیل ستیزندگی‌های ذاتی یک بنای شکوهمند ایدئولوژیک اثبات می‌شود. آیا دو طرح معماری متضاد، [یعنی] کاسا دل فشیو (ادارهٔ مرکزی حزب فاشیست)، با [سبک] التقاطی نو-امپریالی[3] آدولفو کوپیده[4] از سال ۱۹۲۸، و [طرح] خانهٔ شیشه‌ای شفاف بسیار مدرن اثر جوزپه ترانی[5] از سال‌های ۶-۱۹۳۴، در پهلونشینی[6] سادهٔ خود، تناقض ذاتی پروژهٔ ایدئولوژیک فاشیست را آشکار نمی‌کند که به‌طور همزمان از بازگشت به رسته‌باوری اندام‌وارانگار[7] پیشامدرن و، در عین‌حال، بسیج بی‌سابقهٔ همهٔ نیروهای اجتماعی در خدمت مدرنیزاسیونی سریع جانبداری می‌کند؟ مثال بهتری را می‌توان از پروژه‌های بزرگ ساختمان‌های عمومی در اتحاد جماهیر شوروی در دههٔ ۱۹۳۰ آورد، که در آن مجسمهٔ غول‌آسایی از انسان جدید[8] یا زوج آرمانی را بر بالای یک ساختمان اداری چندطبقهٔ یکنواخت قرار می‌دادند. در طول چند سال، گرایش هرچه بیش‌تر به یکنواخت و یکسان ساختن ساختمان‌های اداری ـ یگانه محل کار واقعی برای مردم زنده ـ به وضوح بیش‌تری قابل تشخیص شد. به نحوی که این مسئله، ساختمان‌های بیش‌تر و بیش‌تری را به پایه‌ای صرف برای مجسمهٔ بزرگ‌تر از زندگی تبدیل کرد ـ آیا این ویژگی مادی بیرونی طرح معماری، حقیقت ایدئولوژی استالینیستی را به طور آشکار ترسیم نمی‌کند که در آن مردم زندهٔ واقعی تا سطح ابزار تنزل داده شده و به‌منزلهٔ پایهٔ مجسمه‌ای

---

1. *X Files*
2. externality
3. neo-Imperial pastiche
4. Adolfo Copede
5. Giusseppe Teragni
6. juxtaposition
7. organicist corporatism
8. New Man

برای شبح «انسان جدید» آینده، هیولایی ایدئولوژیک که زیر پاهایش انسان‌های زنده و واقعی را له می‌کند، قربانی گشته‌اند؟ پارادوکس این است که در اتحاد جماهیر شوروی دههٔ ۱۹۳۰، هر کسی که امکان داشت علنی بگوید که تصویر «انسان جدید» سوسیالیست هیولایی ایدئولوژیک است که مردم واقعی را له می‌کند، باید قاعدتاً بلادرنگ دستگیر می‌شد، با وجود این، گفتن این حرف مجاز بود و حتی بیان این نکته در خصوص این طرح معماری تشویق می‌شد. بنابراین آنچه در باره‌اش بحث می‌کنیم صرفاً این نیست که ایدئولوژی بر لایه‌هایی از زندگی روزمره نیز سایه می‌افکند که ادعا می‌شود غیرایدئولوژیکند، بلکه این است که این مادیت‌بخشی[1] به ایدئولوژی در قالب مادیت بیرونی، ستیزه‌گری‌های ذاتی آشکاری را ترسیم می‌کند که فرمول‌بندی روشن ایدئولوژی نمی‌تواند از عهدهٔ تصدیق یا توجیه آن‌ها برآید. گویی این، یک بنای شکوهمند ایدئولوژیک است که به جای آنکه «به طور طبیعی» عمل کند، باید از نوعی «الگوی انحرافی» تبعیت کند و ستیزه‌گری ذاتی‌اش را در بیرون‌بودگی وجود مادی‌اش پیکربندی کند.

این بیرون‌بودگی که مستقیماً ایدئولوژی را مادیت می‌بخشد، همچنین در قالب «فایده‌مندی» راه بر هر حرف و حدیثی می‌بندد. این بدان معناست که در زندگی روزمره، ایدئولوژی به‌ویژه در زمینهٔ ارجاع ظاهراً بی‌غرضانه به فایده‌مندی محض، مشغول فعالیت است. نباید هرگز فراموش کرد که در جهان امر نمادین، «فایده‌مندی» مفهومی تأمل‌برانگیز است: [امر نمادین] همواره با تصدیق «فایده‌مندی» در قالب یک معنا، درگیر است. برای مثال، مردی با یک [ماشین] لندرُور که در شهری بزرگ زندگی می‌کند، چنین ماشینی را در تملک دارد تا مانند علامتی نشان دهد

---

1. materialization

که او زندگی‌اش را تحت نشانهٔ یک نگرش حاکی از زندگی واقعی کاملاً جدی هدایت می‌کند. استاد بی‌سابقهٔ چنین تحلیلی البته کلود لوی استروس بود که مثلث نشانه‌شناختی «آماده کردن غذا»ی او (خام، پخته، آپزشده) نشان می‌دهد که همچنین غذا چگونه می‌تواند به‌مثابهٔ «غذایی برای فکر» هم سرو شود. برای تکمیل این کار درخشان، وسوسه می‌شویم این نکته را مطرح کنیم که مدفوع نیز می‌تواند همچون ابزاری برای اندیشیدن [1] سرو شود: آیا سه گونهٔ اصلی توالت نوعی نقطهٔ متناظر مربوط به مدفوع در مقابل مثلث لوی-استروسی پخت و پز شکل نمی‌دهد؟ در یک توالت آلمانی سنتی، سوراخی که بعد از این‌که سیفون را کشیدیم و آب خالی شد، مدفوع در آن ناپدید می‌شود، در جلو است برای این‌که مدفوع اول برای بو کشیدن و جستجوی آثار بیماری برای ما پهن شده و عرضه شود. در یک توالت فرانسوی معمولی، برعکس، سوراخ در عقب است: مدفوع قرار است هرچه زودتر ناپدید شود. بالاخره، توالت آمریکایی نوعی سنتز را نشان می‌دهد، حد واسطی میان این دو قطب مخالف ــ کاسهٔ توالت پر از آب است، برای این‌که مدفوع در آن شناور باشد، قابل مشاهده، اما نه قابل بازرسی. روشن است که هیچ کدام از این نسخه‌ها این قابلیت را ندارند که در قالب یک چیز فایده‌مند صرف به حساب بیایند: یک دریافت ایدئولوژیک قطعی را به‌وضوح در این مثال مشاهده می‌توان کرد، مبنی بر این‌که چگونه سوژه باید با مدفوع نامطبوعی ارتباط برقرار کند که از درون بدنمان می‌آید.

بنابراین، در حالی‌که یک استاد دانشگاه در یک میزگرد به سهولت می‌تواند ادعا کند که ما در جهانی پساایدئولوژیک زندگی می‌کنیم ــ

---

1. *matière-à-penser*

لحظه‌ای که پس از یک بحث داغ به توالت عمومی می‌رود، دوباره گرفتار ایدئولوژی می‌شود. سرمایه‌گذاری ایدئولوژیک چنین ارجاعاتی بر روی مقولهٔ فایده‌مندی، با خصلت جدلی[1] [یعنی مبتنی بر تفاوت با دیگری] آن‌ها اثبات می‌شود: توالت آمریکایی، معنایش را تنها از طریق نسبت نایکسانش با توالت‌های فرانسوی و آلمانی کسب می‌کند. همین موضوع در شیوه‌های متفاوت ظرف شستن افراد صدق می‌کند. برای مثال، در دانمارک جزئیات متعددی این کار را در نقطهٔ مقابل روشی قرار می‌دهد که در سوئد انجام می‌شود و تحلیلی دقیق به سرعت آشکار می‌سازد که چگونه این تقابل در تعیین شاخص و معیار برای درک بنیادین هویت ملی دانمارکی به کار می‌رود که در نقطهٔ مقابل سوئدی‌ها تعریف می‌شود. (نگاه کنید به Linde-Laursen, 1995).

به این ترتیب، می‌توان دید که چگونه حتی از شخصی‌ترین رفتار و نگرش در خصوص بدن انسان نیز برای صدور یک حکم ایدئولوژیک استفاده می‌شود. بنابراین، چگونه این وجود مادی ایدئولوژی در نسبت با باورهای خودآگاه ما قرار می‌گیرد؟ برگسون تأکید می‌کند بر این‌که چگونه تارتوف مولیر مضحک است نه‌تنها به علت ریاکاری‌اش، بلکه به این علت که او خود در نقاب ریاکاری‌اش گرفتار می‌آید:

> او چنان به‌خوبی خودش را در نقش یک ریاکار مستغرق می‌کند که گویی دارد با بی‌ریایی تمام آن را اجرا می‌کند. به این طریق و تنها به این طریق است که او مضحک می‌شود. بدون بی‌ریایی محضاً مادی‌اش، بدون طرز رفتار و گفتاری که از طریق تمرین طولانی بی‌ریایی، برای او به شیوهٔ طبیعی عمل تبدیل شده است، تارتوف به‌سادگی می‌توانست منزجرکننده و اشمئزازآور باشد (Bergson, 1987, p. 83).

---

1. dialogical

عبارت «بی‌ربایی محضاً مادی» از مفهوم آلتوسری «ساز و برگ»[1]های دولت ایدئولوژیک، آیینی بیرونی که ایدئولوژی را مادیت می‌بخشد، خبر می‌دهد: سوژه‌ای که فاصله‌اش را با آیین حفظ می‌کند از این واقعیت ناآگاه است که آیین از پیش از درون بر او سلطه دارد. چنان‌که پاسکال می‌گوید، اگر اعتقاد ندارید، زانو بزنید، طوری عمل کنید که گویی اعتقاد دارید، و بعد ایمان خودش خواهد آمد. همچنین این همان چیزی است که «بتواره‌پرستی کالا»[2]ی مارکسی در بارهٔ آن سخن می‌گوید: یک سرمایه‌دار، درون آگاهی خودش [و به اعتقاد خودش]، دیدگاهی مبتنی بر عقل سلیم دارد، اما «بی‌ربایی محضاً مادّی» اعمالش، نشان‌دهندهٔ «بلهوسی‌های الهیات جهان کالا» است.

راه دیگر برای بیان مسئله این است که بگوییم این «بی‌ربایی محضاً مادّی» آیین ایدئولوژیک بیرونی، نه عمق باورها و شدت امیال درونی سوژه، جایگاه حقیقی فانتزی است که یک بنای شکوهمند ایدئولوژیک را حفظ می‌کند. مفهوم متعارف شیوه‌ای که فانتزی از طریق ایدئولوژی عمل می‌کند، سناریویی مبتنی بر فانتزی است که وحشت حقیقی موجود در هر موقعیت را مخدوش می‌سازد: برای مثال، به جای نمایش کامل ستیزه‌گری‌هایی که جامعهٔ ما را درمی‌نوردند، ما تسلیم مفهوم جامعه به عنوان یک کل اندام‌وار می‌شویم که به وسیلهٔ نیروهای همبستگی و تعاون در کنار هم نگاه داشته شده است. با این حال، در این‌جا هم بسیار ثمربخش‌تر است که برای یافتن این مفهومِ فانتزی جایی را بگردیم که کسی انتظار نداشته باشد آن‌جا پیدایش کند، یعنی در موقعیت‌هایی حاشیه‌ای که به‌ظاهر فقط فایده‌مند هستند. همین قدر کافی است که دستورالعمل‌های ایمنی قبل از بلند شدن هواپیما را به خاطر بیاوریم. آیا

---

1. Apparatus 2. commodity fetishism

بر آن‌ها با سناریویی خیالپردازانه، در خصوص این‌که یک سانحهٔ احتمالی هواپیما چگونه به نظر خواهد رسید، صحه گذاشته نمی‌شود؟ بعد از فرودی آرام روی آب که به‌طرز معجزه‌آسایی صورت می‌گیرد، (انگار همیشه قرار است فرود بر روی آب اتفاق بیفتد!)، هر کدام از مسافران جلیقهٔ نجاتش را می‌پوشد، انگار که برای لژسواری در ساحل می‌رود، به درون آب سر می‌خورد و شروع به شنا کردن می‌کند، مانند یک تجربهٔ جمعی دلپذیر در یک روز تعطیل در یک تالاب که زیر نظر یک مربی شنای کارآزموده انجام می‌شود. آیا این مرمت کردن حادثه (فرودی نرم و آرام، مهماندارهایی که با حالتی رقص‌مانند و با لطف و محبت تمام با دست‌هایشان به جانب علامت‌های «خروج» اشاره می‌کنند) هم، ایدئولوژی در ناب‌ترین حالتش نیست؟ به هر روی، مفهوم روانکاوانهٔ فانتزی نمی‌تواند تا سطح یک سناریوی فانتزی که وحشت حقیقی موجود در یک موقعیت را مخدوش می‌سازد، کاهش داده شود. اولین و همچنین واضح‌ترین چیز برای اضافه کردن این است که نسبت میان فانتزی و وحشت ناشی از امر واقعی‌ای که [فانتزی] آن را پنهان می‌کند، بسیار مبهم‌تر از آن است که به نظر می‌رسد: فانتزی این وحشت را پنهان می‌سازد، با وجود این، در همان زمان، چیزی را می‌آفریند که وانمود می‌کرد پنهان می‌کند، یعنی نقطهٔ «سرکوب‌شده» ارجاع را. آیا تصاویر وحشتناک‌ترین «چیز»، از ماهی مرکب غول‌آسای اعماق دریا گرفته تا گردباد نابودگر و تخریب‌کننده، مخلوقات خیالپردازانهٔ تمام‌عیاری نیستند؟ افزون بر این، باید مفهوم فانتزی را با مجموعه‌های کاملی از ویژگی‌ها مشخص کرد.[۱]

نخست آن‌که، پاسخ به سؤال «چگونه سوژه(ی خیالپرداز) درون روایت خیالپردازانه محاط می‌شود؟» به هیچ‌وجه روشن نیست. حتی

زمانی که سوژه شخصاً درون روایت خودش ظاهر می‌شود، این نقطه به طور خودکار نقطهٔ همذات‌پنداری‌اش نیست. به عبارت دیگر، «او به‌ناچار با خودش همذات‌پنداری می‌کند». همذات‌پنداری با خود آرمانی، با نگاه خیره‌ای که برای آن ــ دیدگاهی که از آن ــ «من»، در کنشگری‌ام که در روایت خیالپردازانه توصیف شده است، بتوانم به طریقی دلپذیر و مطبوع ظاهر شوم بسیار متعارف‌تر است.

در یک صحنهٔ متعارف هرزه‌نگارانه ــ که یک مرد «این کار» را با یک زن انجام می‌دهد ــ تماشاگر با مرد همذات‌پنداری نمی‌کند. زن طبق قاعده همچون سوژهٔ خودنمایش‌گر[1]ی تصویر می‌شود که کاملاً از انجام دادن این عمل و دیده شدن توسط تماشاگر، که او را در حین این عمل می‌بیند، لذت می‌برد؛ اما مرد، به خلاف، تا سطح ابزار بدون چهرهٔ صرفی برای کیف زن تنزل یافته است. اگر مرد گاهی اوقات نقاب بر چهره می‌زند، این نقاب برای آن نیست که به تماشاگر اجازه دهد که خودش با مرد، که در حال انجام دادن این کار با زن است، همذات‌پنداری کند، بلکه ترجیحاً برای پنهان کردن این واقعیت است که چیزی برای پنهان کردن وجود ندارد؛ بدان معنا که این مسئله بر جایگاه مکانیکی سوژه‌زدایی‌شدهٔ[2] مرد تأکید می‌کند. تماشاگر نه‌تنها با بازیگر مرد همذات‌پنداری نمی‌کند، بلکه با موضع مضمر سومی همذات‌پنداری می‌کند که متعلق به نگاه خیرهٔ نابی است که در حال مشاهدهٔ زن است، زنی که به طور تام و تمام دارد برای خودش کیف می‌کند. در این‌جا، رضایت تماشاگر از یک طبیعت مطلقاً تأملی برمی‌خیزد؛ این [رضایت] منبعث از این آگاهی است که زن می‌تواند ارضای کامل را در کیف فالیک بیابد.

---

1. exhibitionist 2. desubjectivized

بنابراین، سوژهٔ خیالپرداز نه‌تنها به عنوان یک قاعده، با جلوهٔ خودش درون فضای خیالپردازانه همذات‌پنداری نمی‌کند؛ حتی با نگاهی افراطی‌تر، فانتزی بی‌شمار «مواضع سوژه» خلق می‌کند که در میان آن‌ها سوژه(ی خیالپرداز مشاهده‌گر) آزاد است که شناور باشد، و همذات‌پنداری‌اش را از یکی به دیگری تغییر دهد.

در این‌جا، سخن گفتن از «مواضع سوژه»ی پراکندهٔ چندجانبه توجیه دارد، به این شرط که این موضع سوژه کاملاً از خلأ سوژهٔ خط‌خورده (S) متمایز باشد. بازی آزارگر-آزارخواهانهٔ مبتنی بر چشمچرانی، برای مثال میان ایزابلا روسلینی و دنیس هاپر در مخمل آبی لینچ به سه موضع سوژه اشاره می‌کند: این [بازی] را می‌توان نمایش به اجرا درآمده برای چشمچران (کایل مک‌لکلن) دانست که مخفیانه درون کمد مشغول مشاهدهٔ صحنه است؛ همچنین می‌توان از موضع پدر عِنّین وقیح که به‌وضوح از این‌که مشاهده می‌شود آگاه است و تلاش می‌کند تا تصویر توانمندی جنسی‌اش را به نمایش بگذارد به ماجرا نگاه کرد؛ و بالاخره می‌توان از زاویهٔ دید خود زن افسرده به قضیه نگاه کرد تا او را از طریق نوعی شوک‌درمانی به جریان زندگی بازگرداند.(۲)

دومین نکته این است که فانتزی همواره درگیر یک نگاه خیرهٔ ناممکن است که از طریق آن، سوژه از قبل در هنگام عمل ادراک و دریافتش حاضر است. یک نمونهٔ درخور تقلید از این چرخهٔ فاسد که در خدمت ایدئولوژی است، داستان پریانی در موضع مخالفت با سقط جنین است که در دههٔ ۱۹۸۰ خوزه اسنُوی،[1] شاعر ناسیونالیست دست‌راستی اسلوونیایی، آن را نوشته است. افسانه در جزیره‌ای آرام واقع در اقیانوس جنوب رخ می‌دهد؛ جایی که کودکان سقط‌شده، بدون پدران و مادرانشان

---

1. Jozc Snoj

با همدیگر زندگی می‌کنند؛ زندگی آن‌ها خوب و آرام است، اما برای عشق پدر-مادرانه دلتنگند و اوقاتشان را با واکنش‌های غمگینانه در این باره می‌گذرانند که چگونه پدر-مادرانشان شغل و یا تعطیلاتی عالی را به آن‌ها ترجیح داده‌اند. البته، ترفند کار در این واقعیت نهفته است که کودکان سقط‌شده همچون به‌دنیاآمدگانی تنها، در یک جهان جایگزین (جزیره‌ای دورافتاده در اقیانوس آرام) نمایش داده می‌شوند که خاطرهٔ پدر-مادرانشان را که به آن‌ها خیانت کرده‌اند، به ذهن سپرده‌اند. به این ترتیب، آن‌ها می‌توانند نگاه خیرهٔ ملامت‌باری را متوجه پدر-مادرانشان سازند که آن‌ها را گناهکار نمایش دهد.

بنابراین، سؤالی که در بارهٔ هر صحنهٔ خیالپردازانه همواره باید پرسیده شود این است: برای کدام نگاه خیره [این صحنه] بنا شده است؟ قرار است که از کدام روایت حمایت و پشتیبانی کند؟ بر طبق برخی از مستنداتی که اخیراً انتشار یافته، ژنرال انگلیسی مایکل رُز، فرمانده نیروهای UNPROFOR در بوسنی، و گروه ویژهٔ مأموران مخفی SAS او، مطمئناً «برنامهٔ کاری پنهان» دیگری نیز در بوسنی داشته‌اند. در زیر نقاب برقراری آتش‌بس میان به اصطلاح گروه‌های درگیر جنگ، مأموریت پنهانی آن‌ها برگرداندن انگشت اتهام به جانب کروات‌ها و، به‌ویژه، مسلمانان بوده است. برای مثال، در مدت‌زمانی کوتاه پس از سقوط سربرنیتسا، مأموران مخفی رُز به طور ناگهانی در شمال بوسنی تعدادی از اجساد صرب‌ها را کشف کردند که علی‌الظاهر و به ادعای آن‌ها به دست مسلمانان قتل‌عام شده بودند؛ و تلاش آن‌ها برای میانجیگری میان مسلمانان و کروات‌ها در حقیقت، آتش نفاق و دشمنی را میان آن‌ها برافروخت. این عملیات انحرافی با قصد ایجاد این تلقی صورت گرفته بود که تعارض بوسنیایی‌ها یک درگیری قبیله‌ای و جنگی داخلی است که

هر کسی در برابر هر کس دیگری می‌ایستد و در آن «همهٔ طرف‌های درگیر به یک اندازه مقصرند». به جای نکوهش واضح تجاوز صرب‌ها، در نظر بود که این تلقی، زمینه‌ای فراهم کند برای یک تلاش بین‌المللی در جهت برقراری صلح که، به این ترتیب، میان طرف‌های درگیر آشتی ایجاد کند. بوسنی، به عنوان قربانی این تجاوز، ناگهان از یک کشور مستقل و خودمختار به مکانی آشوب‌زده و پر هرج و مرج تبدیل شده بود که در آن فرماندهان نظامی دیوانهٔ قدرت، با آسیب‌های روانی تاریخیشان، به بهای زنان و کودکان بی‌گناه، مقابله به مثل کنند. البته آنچه در پس‌زمینهٔ ماجرا نهفته است نگرش طرفدار صرب‌هاست که طبق آن صلح در بوسنی تنها در صورتی ممکن است که یک طرف تعارض و درگیری را شیطان‌نمایی[1] نکنیم: مسئولیت باید به تساوی تقسیم شود، به نحوی که غرب نقش قاضی بی‌طرفی را بر عهده بگیرد که در جایگاهی ورای تعارض‌های قبیله‌ای محلی نشسته است. برای تحلیل ما، نکتهٔ کلیدی این است که «جنگ مخفی» با ماهیت طرفداری از صرب‌ها، که به‌وسیلهٔ ژنرال رُز در این قلمرو به راه افتاد، خودش تلاشی برای تغییر ندادن مناسبات نیروهای نظامی و، در عین حال، فراهم آوردن زمینه برای درک روایتی متفاوت از موقعیت بود: خود فعالیت نظامی واقعی، این‌جا در خدمت روایتی‌شدن[2] ایدئولوژیک بود.

همین عملیات به‌سادگی در گزارش‌های رسانه‌ای فراوان در خصوص فعالیت‌های قدیس‌وار مادر ترزا در کلکته، که به‌روشنی بر نمایش خیالپردازانهٔ جهان سوم مبتنی‌اند، نیز قابل مشاهده است. کلکته مرتباً چونان جهنمی بر روی زمین به نمایش درمی‌آید، نمونه‌ای عبرت‌انگیز و هشداردهنده از کلانشهر جهان سومی رو به اضمحلال آکنده از فروپاشی

---

1. demonize 2. narrativization

اجتماعی، فقر، خشونت و فساد، با ساکنانی که گرفتار دلمردگی و بی‌تفاوتی علاج‌ناپذیری شده‌اند (البته، واقعیت‌ها کاملاً متفاوت است: کلکته شهری است که از فرط زیاد بودن فعالیت در حال انفجار است، از نظر فرهنگی بسیار بیش از بمبئی در حال شکوفایی و ترقی است و با یک دولت کمونیست محلی موفق، شبکهٔ کاملی از خدمات اجتماعی را اداره می‌کند). در این تصویر از تیرگی و ملال تمام و کمال، مادر ترزا پرتوی از امید را برای این افسردگان غمزده به ارمغان می‌آورد، با این پیام که فقر را باید راهی به سوی رستگاری دانست، یعنی فقرا در حالی‌که سرنوشت غمبارشان را با سنگینی و وقاری خاموش و با حفظ ایمان تحمل می‌کنند در حقیقت گویی راه مسیح را به سوی صلیب دوباره طی می‌کنند. منفعت ایدئولوژیک این عملیات، مضاعف است: تا آن حد که کسی بتواند به فقرا و بیماران لاعلاج توصیه کند که درست در بطن رنج کشیدنشان در جستجوی رستگاری باشند، مادر ترزا آن‌ها را از کندوکاو در بارهٔ علل وضعیت ناگوارشان منع می‌کند ــ برای مثال، آن‌ها را از این‌که به موقعیتشان جنبهٔ سیاسی ببخشند، برحذر می‌دارد. در همان زمان، او به اغنیای کشورهای غربی امکان نوعی رستگاری جایگزین، از طریق مشارکت مالی در فعالیت‌های خیریهٔ مادر ترزا را پیشنهاد می‌کند. و دوباره همهٔ این‌ها، در مقابل پس‌زمینهٔ تصویر خیالپردازانه از جهان سوم به‌مثابهٔ جهنم روی زمین عمل می‌کند، مکانی چنان ویران و سترون و غمزده که هیچ فعالیت سیاسی، بجز صدقه دادن و رأفت و مهربانی، نمی‌تواند رنج‌ها را تسکین و تخفیف بخشد (بنگرید به Hitchens, 1995).

سومین نکته آن است که برخلاف مفهوم مبتنی بر عقل سلیم «خیالپردازی کردن به‌مثابهٔ ارضای واقعیت‌بخشی وهمی امیالی که توسط قانون منع شده‌اند»، روایت خیالپردازانه، تعلیق ـ تخطی از قانون را نمایش نمی‌دهد، بلکه در واقع دقیقاً عمل استقرار، یا همان عمل مداخله در برش

اختگی نمادین است. آنچه فانتزی تلاش می‌کند به نمایش دربیاورد، در نهایت صحنهٔ ناممکن اختگی است. به همین دلیل، فانتزی به معنای دقیق کلمه، دقیقاً در کنه مفهوم خود، نزدیک به انحراف است. آیین انحرافی، نمایشگر عمل اختگی و خسران[1] بنیادینی است که به سوژه اجازه می‌دهد وارد نظم نمادین شود. یا به بیان دقیق‌تر: در تضاد با سوژهٔ «بهنجار»، که برای او قانون به مثابهٔ عامل ممنوعیتی عمل می‌کند که (دسترسی به ابژهٔ) میلش را نظم می‌بخشد، برای فرد منحرف، ابژهٔ میل، خود قانون است؛ قانونْ ایدئالی است که او در حسرت و آرزوی آن است، او می‌خواهد که قانون به طور کامل او را به رسمیت بشناسد و درون عملکرد آن ادغام شود. طنز و کنایهٔ این واقعیت نباید از نظر ما پنهان بماند: فرد منحرف، این «تخطی‌کنندهٔ» تمام‌عیار که به نظر می‌آید همهٔ قواعد رفتار «بهنجار» و معقول را نقض می‌کند و زیر پا می‌گذارد، در واقع در آرزوی سلطهٔ قانون است.(۳)

در ساحتی سیاسی، کافی است جستجوی پایان‌ناپذیر برای نقطه‌ای خیالپردازانه را به یاد بیاوریم که در آن، تاریخ آلمان چرخش غلطی را برگزید که به نازیسم ختم شد: وحدت ملی به‌تأخیرافتاده به سبب تجزیهٔ امپراتوری آلمان بعد از جنگ سی‌ساله، تبدّل زیباشناختی سیاست[2] در واکنش رمانتیک به کانت (نظریهٔ ژان لوک نانسی و فیلیپ لاکو لابارت)؛ «بحران مراسم انتصاب»،[3] اعلام سوسیالیسم به وسیلهٔ بیسمارک در نیمهٔ

---

1. loss

۲. aestheticization of politics: ایده‌ای که والتر بنیامین نخستین بار برای آن به کار برد و بر یکی از ویژگی‌های اصلی حکومت‌های فاشیستی ناظر است که عمل سیاسی را به مثابهٔ امری زیباشناختی و فرمی هنری در نظر می‌گیرند و ساختارش را تعیین می‌کنند. ــم.

۳. investiture crisis: واقعه‌ای تاریخی ناظر بر تعارض میان کلیسا و دولت در اروپای دوران قرون وسطی. ــم.

دوم قرن نوزدهم، همگی تماماً یادآور شهرت قدیمی قبایل آلمانی است که در برابر رومی‌ها مقاومت می‌کردند، که علی‌الظاهر پیشاپیش این همبستگی قومی را به تصویر کشیده‌اند. در این زمینه، مثال‌های مشابه به وفور یافت می‌شوند. مثلاً، چه زمانی دقیقاً سرکوب پدرسالارانه با سرکوب و استثمار طبیعت مقارن می‌شود؟ بوم‌ـفمینیسم[1] تعداد کثیری از «تعین‌های واپس‌روانهٔ»[2] این لحظهٔ خیالپردازانهٔ منحصربه‌فرد سقوط و فروپاشی را ارائه می‌دهد: سلطهٔ سرمایه‌داری غربی قرن نوزدهم؛ علم دکارتی مدرن با گرایش عینیت بخشیدن به طبیعت، روشنگری سقراطی عقل‌باور یونانی؛ ظهور امپراتوری‌های بزرگ بربرصفت؛ بازگشت به گذار از تمدن کوچ‌گرانهٔ ایلیاتی به کشاورزی. و چنان‌که ژاک آلن میلر می‌گوید، آیا فوکو خودش هم، به هنگام جستجو به دنبال یافتن دوره‌ای تاریخی که نظم غربی سکسوالیته در آن ظهور یافت، در همین حلقهٔ[3] خیالپردازانه گرفتار نیامده است؟ او از مدرنیته بیش‌تر و بیش‌تر رو به عقب رفت تا جایی که بالاخره مرز و محدوده را در نقطهٔ فروپاشی اخلاق باستانی «صیانت از نفس» و تبدیل آن به اخلاق مسیحی «اعتراف» قرار داد. این واقعیت که لحن دو کتاب آخر فوکو دربارهٔ اخلاق پیشامسیحی به طور کامل از جانب موضوع جستجوی آغازین او به سمت مسائلی مانند پیچیدگی قدرت، دانش و سکسوالیته تغییر یافته است ــ در حقیقت به این معناست که به جای تحلیل‌های معمول او از خُرد‌ـعمل[4]های عادی ایدئولوژی، با نسخهٔ متعارفی از «تاریخ ایده‌ها» روبروییم ــ و نیز این‌که

---

۱. Eco-Feminism: جنبشی اجتماعی‌ـسیاسی که زمینهٔ مشترکی برای فعالیت‌های طرفداران محیط زیست و طرفداران فمینیسم قائل است. ــم.

2. regressive determinations

3. loop

4. micro-practice

«روم و یونان پیش از سقوط (به درون سکسوالیته ـ گناه ـ اعتراف)» مدّ نظر فوکو منحصراً موجودیت‌هایی خیالپردازانه‌اند.

چهارمین نکته این است که بنیادگذار قابلیت و کارایی فانتزی، شکاف میان جهان نمادین روزمرهٔ سوژه و حمایت و پشتیبانی خیالپردازانهٔ آن است. یکی از دردناک‌ترین و رنج‌آورترین صحنه‌های [فیلم] قلباً وحشی لینچ، صحنه‌ای است که تنش میان واقعیت و پس‌زمینهٔ خیالپردازانهٔ آن را به نمایش درمی‌آورد. در اتاق یک متل پرت و دورافتاده، ویلم دیفو فشار گستاخانه‌ای را بر لورا درن وارد می‌آورد: او را لمس می‌کند و فشارش می‌دهد، در حالی که به حریم خصوصی او هجوم می‌برد و به شیوه‌ای تهدیدآمیز تکرار می‌کند: «بگو با من هم‌آغوشی کن!» ــ به عبارت دیگر، می‌خواهد به زور از او حرفی را بیرون بکشد که علامتی از رضایت او به عمل جنسی باشد. این صحنهٔ نامطبوع و زشت ادامه پیدا می‌کند، و زمانی که بالاخره لورا درن از پا افتاده صدایی را که به زحمت شنیدنی است تولید می‌کند که: «با من هم‌آغوشی کن!» دیفو ناگهان عقب می‌کشد، وانمود می‌کند لبخندی مطبوع و دوستانه بر لب دارد و مشتاقانه با پرخاش و تندی می‌گوید: «نه، ممنون، امروز وقت ندارم؛ اما در موقعیتی دیگر، با کمال میل این کار را انجام خواهم داد.» او به آنچه واقعاً می‌خواست، دست یافته است: نه خود عمل، بلکه تنها رضایت زن به انجام عمل و، به عبارتی، تحقیر شدن نمادین او. آنچه در این‌جا با آن مواجهیم، تجاوز به عُنف در درون فانتزی است که از واقعیت‌یابی درون واقعیت امتناع می‌کند و، حتی فراتر از آن، قربانی‌اش را نیز تحقیر می‌کند ــ فانتزی به زور بیرون کشیده شده، برانگیخته و تهییج شده و، سپس، رها شده و به صورت قربانی پرتاب شده است. به عبارت دیگر، روشن است که لورا درن به‌سادگی از تجاوز وحشیانهٔ ویلم دیفو (بابی پرو) به حریم خصوصی‌اش

منزجر نشده: درست پیش از آن‌که او بگوید «با من هم‌آغوشی کن!»، دوربین بر دست راستش تمرکز می‌کند که به آهستگی آن را دراز می‌کند، و این، نشانه‌ای از رضایت اوست و شاهدی است بر این‌که مرد، فانتزی را در او به وجود آورده و خیال را در او برانگیخته است. بنابراین، نکته این است که این صحنه را به شیوه‌ای لوی استروسی تفسیر کنیم، یعنی به‌مثابهٔ باژگونهٔ صحنهٔ متعارف اغواگری، که در آن نزدیک شدن آهسته و ملایم در ادامه‌اش عمل جنسی وحشیانه‌ای را به دنبال دارد، بعد از آن‌که زن، که هدف تلاش‌های فرد اغواگر است، بالاخره می‌گوید: «بله!»

از نفرت‌انگیزترین آیین‌های نژادپرستانه، متعلق به ایالات جنوبی آمریکایی در دوران قدیم، این بود که یک فرد آفریقایی ـ آمریکایی را که به‌وسیلهٔ یک دار و دستهٔ سفیدپوست در گوشه‌ای به دام افتاده بود، مجبور کنند که نخستین ژست ادای توهین را مرتکب شود: در حالی که فرد آفریقایی ـ آمریکایی قرص و محکم در دستان اسیرکنندگانش نگاه داشته شده بود، یک لات نژادپرست سفیدپوست بر سرش فریاد می‌کشید: به من تف کن، بهم بگو که یه کثافتم! و از این قبیل حرف‌ها، برای این‌که به زور مجبورش کنند چیزی بگوید که بهانه‌ای باشد برای کتک زدن یا لینچ کردن وحشیانهٔ او ــ گویی نژادپرست سفیدپوست می‌خواست به‌گونه‌ای که عطف به ماسبق شود، زمینهٔ جدلی مناسب را برای طغیان خشم وحشیانه‌اش برپا کند. در این‌جا با انحراف «واژهٔ توهین‌آمیز و آزاردهنده» در ناب‌ترین حالتش مواجهیم، نظم صحیح «توالی و جانشینی» و «معنای ضمنی» به انحراف کشیده شده است: در تقلیدی ریشخندآمیز از نظم بهنجار و طبیعی، من قربانی را وادار می‌کنم که داوطلبانه به من توهین کند ــ به عبارت دیگر، وانمود کند که در موضع منطقی [شخص] متخلف قرار گرفته است و از این رهگذر طغیان خشم وحشیانهٔ مرا توجیه کند. در

این‌جا درک همساختی[1] [این وضعیت] با صحنه‌ای از فیلم قلباً وحشی کار ساده‌ای است: نکتهٔ این آیین نژادپرستانهٔ نفرت‌انگیز صرفاً این نیست که اراذل و اوباش سفیدپوست، یک آفریقایی-آمریکایی عموتام‌صفت خوش‌قلب متواضع را وادار می‌کنند که برخلاف میل و اراده‌اش احساسات آن‌ها را جریحه‌دار کند. هر دو طرف به‌خوبی آگاهند که فرد آفریقایی-آمریکایی محاصره‌شده، خیال‌هایی پرخاشگرانه در بارهٔ ستمگران سفیدپوست در سر می‌پروراند، این‌که او آن‌ها را [واقعاً] کثافت محسوب می‌کند، (به طریقی کاملاً موجه که در آن، ستمگری وحشیانه‌ای را که در حق او و نژادش روا می‌شود، مشاهده کرده است)، و فشار آن‌ها در خدمت بیدار ساختن و برانگیختن این خیال‌ها قرار می‌گیرد، به این ترتیب، زمانی که فرد آفریقایی-آمریکایی بالاخره بر ولگرد سفیدپوست تف می‌اندازد یا به او می‌گوید: «تو یک کثافتی!»، به طریقی نیروهای تدافعی‌اش و حس نجات یافتنش را رها می‌کند و میل حقیقی‌اش را به نمایش می‌گذارد، که ممکن است بهایش برای او هر چیزی باشد. و این دقیقاً مانند لورا درن در قلباً وحشی است که با گفتن «با من هم‌آغوشی کن!» نه‌تنها خود را به فشار بیرونی تسلیم می‌کند، بلکه خود را به هستهٔ مرکزی خیالپردازانهٔ کیف و التذاذش نیز تسلیم و از آن تمکین می‌کند. کوتاه سخن این‌که، آفریقایی-آمریکایی بدبخت تنها به سبب میلش کتک می‌خورد (و شاید حتی کشته شود).

بنابراین، تأثیر آسیب‌زای این دو صحنه بر شکاف میان جهان نمادین روزمرهٔ سوژه و حمایت و پشتیبانی خیالپردازانه‌اش متکی است. بگذارید به این شکاف از طریق پدیدار مضطرب‌کنندهٔ دیگری نزدیک شویم. زمانی که توجه به جانب این واقعیت جلب می‌شود که زنان اغلب در

---

1. homology

خصوص آزار و تجاوز وحشیانه خیالپردازی می‌کنند، پاسخ متعارف [به این مسئله] این است که این [خیالپردازی] می‌تواند یک فانتزی مردانه در بارهٔ زنان باشد و یا این‌که زنان، تنها زمانی چنین فانتزی‌هایی را دارند که بتوانند اقتصاد شهوانی[1] پدرسالارانه را «درونی ساخته»[2] و بر قربانی شدن خود مهر تأیید بزنند. مفهوم اساسی و نهفته در این‌جا، این است که لحظه‌ای که ما به این واقعیت خیالبافانه در بارهٔ تجاوز به عنف واقف می‌شویم، دری را باز می‌کنیم به روی حرف‌های مبتذل و کلیشه‌ای مردسالارانه در بارهٔ این‌که چگونه در مسئلهٔ مورد تجاوز قرار گرفتن، زنان تنها آن چیزی را دریافت می‌کنند که به طور پنهانی آن را طلب می‌کنند؛ شوک و ترس آن‌ها تنها نشان‌دهندهٔ این واقعیت است که آن‌ها به‌اندازهٔ کافی صادق نبوده‌اند که به این موضوع اقرار کنند. در بارهٔ این حرف مبتذل، باید پاسخ داد که (بعضی از) زنان واقعاً ممکن است در خصوص «مورد تجاوز قرار گرفتن» خیالبافی کنند، اما این واقعیت نه‌تنها به هیچ وجه تجاوز به عنف واقعی را مشروعیت نمی‌بخشد، بلکه حتی آن را وحشیانه‌تر می‌سازد. دو زن را در نظر بگیرید، اولی غیرسنتی و آزاد، دارای اعتمادبه‌نفس و فعال؛ و زنی دیگر که به طور پنهان در خصوص آزار و حتی تجاوز وحشیانهٔ یارش، خیالبافی می‌کند. نکتهٔ حیاتی این است که اگر به هر دوی آن‌ها تجاوز شود، این تجاوز برای دومی بسیار آسیب‌زاتر خواهد بود، زیرا درون واقعیت اجتماعی بیرونی، به جوهر رؤیاهای او واقعیت می‌بخشد. شاید راهی بهتر برای در نظر گرفتن این موضوع این باشد که دوباره سیاست‌های همیشه ماندگار استالین را بازگو کنیم: غیرممکن است که بگوییم کدام یک از این دو تجاوز می‌تواند بدتر باشد. هر دوی آن‌ها بدترند. تجاوز به نگرش و طرز تلقی یک انسان، البته

---

1. libidinal 2. internalize

به‌نوعی «بدتر» است. زیرا طبیعت و میل ما را زیر پا می‌گذارد، اما از سوی دیگر درست این واقعیت که تجاوز به عنف منطبق با میل پنهانی ما انجام شده است، آن را حتی بدتر می‌نمایاند.(۴)

شکافی وجود دارد که برای همیشه هستهٔ مرکزی خیالپردازانهٔ هستی سوژه را از وضعیت‌های «سطحی‌تر» همذات‌پنداری‌های نمادین و/ یا خیالی او جدا می‌سازد. هرگز و به هیچ وجه برای من مقدور نیست که به طور کامل (به معنای یکی شدن نمادین) هستهٔ مرکزی خیالپردازانهٔ هستی‌ام را در اختیار بگیرم. زمانی که کسی بیش از حد به آن نزدیک می‌شود یا زمانی که کسی بسیار در نزدیکی آن واقع می‌شود، آنچه رخ می‌دهد آفانیسیس[1] [یا محو شدن] سوژه است؛ سوژه سازگاری[2] نمادینش را از دست می‌دهد و فرو می‌پاشد. و شاید واقعیت‌بخشی اجباری به هستهٔ مرکزی خیالپردازانهٔ وجود من، درون خود واقعیت اجتماعی، بدترین و تحقیرکننده‌ترین نوع خشونت است، که دقیقاً بنیان هویت مرا («تصویر نفس»[3] مرا) متزلزل می‌سازد. راهی دیگر برای رسیدن به این نکته جلب توجه به این واقعیت حیاتی است که مردانی که واقعاً مرتکب تجاوز به عنف می‌شوند، در خصوص تجاوز کردن به زنان خیالپردازی نمی‌کنند ــ برعکس، آن‌ها در بارهٔ باوقار بودن و یافتن یاری مهربان خیالپردازی می‌کنند؛ تجاوز به عنف بیش‌تر نوعی دست به عمل وحشیانه زدن[4] است که از درماندگی آن‌ها در پیدا کردن چنین یاری در زندگی واقعی نشئت می‌گیرد.(۵)

همهٔ این موضوع‌ها به ما این امکان را می‌دهند که به راهی که از آن طریق، فانتزی درون یک بنای شکوهمند ایدئولوژیک عمل می‌کند،

---

1. aphanisis 2. consistency 3. self-image
4. *passage à l'acte*

نزدیک شویم. بگذارید [فیلم] *M*A*S*H* رابرت آلتمن را به یاد بیاوریم که جایگاهی استثنایی در این زمینه دارد: در آغاز این اثر هنری متعلق به کارگردانی مؤلف، فیلم لحن بنیادینش را نفی می‌کند، به طوری که همهٔ فیلم‌های بعدی او می‌توانند همچون تلاش‌های بسیار برای فائق آمدن بر محدودیت‌های ایدئولوژیک *M*A*S*H* تعبیر شوند. به عبارت دیگر، برخلاف ظاهر غلط‌اندازش، *M*A*S*H* فیلمی است کاملاً سازگار با ایدئولوژی محافظه‌کار: در خلال همهٔ استهزاها و ریشخندهای قدرت قانونی، شوخی‌ها و مسخرگی‌ها، سبک‌سری‌های جنسی و مسائلی از این دست، اعضای گروه *M*A*S*H* به طرز نمونه‌وار، کارشان را انجام می‌دهند و، بنابراین، مطلقاً هیچ تهدیدی نسبت به ادارهٔ آرام و بی‌دردسر ماشین نظامی از خود نشان نمی‌دهند. بنابراین، جای تعجب نیست که این فیلم مبنای یک مجموعهٔ تلویزیونی طولانی و آشکارا «غیر براندازنده» قرار گرفت. به عبارت دیگر، این کلیشه در خصوص [فیلم] *M*A*S*H* به‌منزلهٔ فیلمی ضد ارتش‌سالاری که توصیفگر وحشت‌های کشتار نظامی بی‌معنایی است و تنها از طریق مقدار چشمگیری کلبی‌مسلکی، شوخی‌ها و مسخرگی‌ها و خندیدن به آیین‌های رسمی پرطمطراق و مسائلی از این دست تحمل‌پذیر است، به راهی خطا می‌رود. این فاصله دقیقاً خود ایدئولوژی است. همانندسازی ایدئولوژیک، تسلطی حقیقی بر ما اعمال می‌کند، دقیقاً زمانی که ما بر این آگاهی تأکید می‌کنیم که ما به طور کامل شبیه آن (ایدئولوژی) نیستیم، و این‌که یک شخصیت انسانی ارزشمند در زیر نهفته است. این موضع که «همه چیز، ایدئولوژی نیست، و در زیر نقاب ایدئولوژیک، من هم یک شخصیت انسانی هستم» دقیقاً فرمی از خود ایدئولوژی است، [فرمی از] «کفایت عملی» آن. تحلیل دقیق

«تمامیت‌خواه»[1]ترین بناهای شکوهمند ایدئولوژیک هم به طرز اجتناب‌ناپذیری این نکته را در آن‌ها آشکار می‌سازد، که همه‌چیز ایدئولوژی (در معنای رایج «مشروعیت‌بخشی ابزارمندشدهٔ سیاسیِ مناسبات قدرت») نیست: در هر بنای شکوهمند ایدئولوژیکی، نوعی هستهٔ مرکزی ترا-ایدئولوژیک وجود دارد، از این رو، اگر هر ایدئولوژی بخواهد اثرگذار باشد و به نحو کارآمدی بر افراد انسانی چیره و مستولی شود، باید انگل‌سازی[2] کند و نوعی بینش ترا-ایدئولوژیک را به نحوی دستکاری کند که نتوان آن را تا سطح یک ابزار ساده برای ادعاهای مشروعیت‌بخشی به قدرت کاهش داد (مفاهیم و نگرش‌هایی احساساتی از قبیل همبستگی، عدالت، تعلق به یک اجتماع و از این دست).

آیا نوعی بینش «معتبر و اصیل» حتی در نازیسم قابل مشاهده نیست (مفهوم همبستگی عمیقی که اجتماع و مردم را در کنار یکدیگر نگاه می‌دارد) تا دیگر به استالینیسم حتی اشاره هم نکنیم؟ بنابراین، نکته این است که نه‌تنها هیچ ایدئولوژی‌ای بدون هستهٔ مرکزی معتبر و اصیل ترا-ایدئولوژیک وجود ندارد، بلکه تنها ارجاع به چنان هستهٔ مرکزی ترا-ایدئولوژیکی است که هر ایدئولوژی را قابل بهره‌برداری می‌سازد. هیتلر در یکی از سخنرانی‌هایش برای جماعت نازی در نورمبرگ، اشاره‌ای خودارجاع[3]کرد به این‌که دقیقاً چگونه این اتحاد باید درک شود:

> ناظری بیرونی که ناتوان از تجربهٔ «عظمت درونی» جنبش نازی است، تنها نمایش ارتش بیرونی و قدرت سیاسی را خواهد دید، در حالی که برای ما، اعضای جنبش، که با آن زندگی کرده و نفس کشیده‌ایم، تأکید بر پیوندی درونی که ما را به هم متصل ساخته، بی‌نهایت بیش‌تر است.

---

1. totalitarian 2. parasitize 3. self-referential

در این‌جا نیز دوباره با ارجاع به هستهٔ مرکزی ترا-ایدئولوژیک مواجه هستیم. اپرای واگنری که مورد علاقهٔ هیتلر بود نه *Meistersinger* بود که آشکارا آلمانی است و نه *lohengrin* با دعوت به قیام مسلحانه‌اش برای دفاع از آلمان در برابر عشایر شرقی،[1] بلکه اپرای تریستان بود با تمایلش به جانب پشت سر گذاشتن روز ـ زندگی روزانهٔ متعلق به وظایف نمادین، افتخارات، دِین‌ها و از این دست ـ و غرقه ساختن انسان در شب برای در آغوش کشیدن سرمستانهٔ مرگ. این تعلیق زیباشناختی امر سیاسی (بازگویی [سخنان] کیرکگور) دقیقاً در هستهٔ مرکزی واقع در پس‌زمینهٔ خیالپردازانهٔ نگرش نازی قرار داشت: در مخاطرات آن «چیزی بیش از سیاست» وجود داشت، تجربه‌ای ناشی از تبدلی زیباشناختی[2] و سرمستانه متعلق به اجتماع که بهترین نمونهٔ آن دقیقاً آیین‌های شبانه در خلال گردهم‌آیی‌های نورمبرگ است. اما به طرز متناقض‌نمایی، جزء خطرناک نازیسم «سیاسی کردن محض» کل زندگی اجتماعی نیست، بلکه برعکس، تعلیق امر سیاسی از طریق ارجاع به یک هستهٔ مرکزی فراایدئولوژیک[3] بسیار قوی‌تر از یک نظام سیاسی دموکراتیک «بهنجار» است.

در این‌جا شاید مشکلی با پرسش جودیت باتلر[4] پیش بیاید که می‌پرسد:

> آیا سیاسی کردن همواره به فائق آمدن بر «عدم همانندسازی» نیاز دارد؟ امکان‌های سیاسی کردن عدم همانندسازی، این تجربهٔ ناشی از شناخت

---

۱. Eastern hordes: ساختارهای اجتماعی و نظامی قبایل کوچ‌رو ترک در قرون وسطی. ـ م.

2. aestheticized 3. extra-ideological 4. Judith Butler

غلط، این حس بی‌قراری در خصوص قرار گرفتن تحت سیطرهٔ نشانه‌ای که انسان به‌طور همزمان به آن تعلق دارد و ندارد چیست؟ (p. 1994, 219)

با این حال، آیا نگرش قهرمانان *M*A*S*H* دقیقاً متعلق به یک عدم همانندسازی فعال نیست؟ البته، می‌توان این‌طور استدلال کرد که این عدم همانندسازی امری به کلی متفاوت از بدل‌سازی[1]/براندازی[2] هجوآلود[3] همجنس‌خواهی زنانه از رمزگان زنانه است. با این همه، نکته‌ای که باقی می‌ماند این است که تفاوت میان دو وضعیت عدم همانندسازی وجود دارد نه میان همانندسازی و براندازی آن. یا به بیان دقیق‌تر: هر بنای شکوهمند ایدئولوژیک ممکن است به‌وسیلهٔ یک همانندسازی بسیار دقیق متزلزل شود، و به همین دلیل است که برای داشتن عملکردی موفقیت‌آمیز، به وجود حداقل فاصله‌ای از قواعد به‌دقت تعریف‌شدهٔ خود نیازمند است. آیا یک مورد هشداردهنده و عبرت‌انگیز از «براندازی از طریق همانندسازی» به‌وسیلهٔ [رمان] شوایک، سرباز پاکدل[4] اثر یاروسلاو هاشک[5] ارائه نمی‌شود؟ رمانی که قهرمان آن با اجرا کردن بی‌چون و چرای دستورهای مافوق‌هایش به طریقی بیش از حد متعصبانه و بسیار دقیق و مو به مو، خرابی تمام و کمالی را به بار می‌آورد. در این زمینه، همه‌چیز بر محور این واقعیت حیاتی می‌چرخد که قانون پیش از این در درون خود شقاق‌یافته است و، به همین دلیل، یک همانندسازی کامل و مطلق با آن عملکردش را متوقف و با مشکل مواجه می‌کند.

نتیجهٔ اجتناب‌ناپذیری که می‌توان از این پارادوکس گرفت این است که آن ویژگی‌ای که در حقیقت در معرض همانندسازی قرار می‌گیرد ـ

---

1. imitation
2. subversion
3. parodic
4. *The Good Soldier Schweik*
5. Jaroslav Hasek

لشکرکشی[1] فرویدی ـ لاکانی مشهور، یعنی خصیصهٔ یگانه[2] ـ یعنی آن مورد واضح و آشکار، یا همان شناسانهٔ[3] رسمی بزرگ نیست، بلکه یک ویژگی کوچک، و حتی آن موردی می‌تواند باشد که فاصله‌ای را هم نسبت به شناسانهٔ رسمی اختیار کرده است. زمانی که زنی رمزگان زنانهٔ متعارف را بدل‌سازی ـ نقیضه‌پردازی[4] ـ تکرار ـ بَراندازی می‌کند، از این رهگذر آیا در سطحی عمیق‌تر بر هویت حقیقی‌اش، که نیازمند چنان نگرش کنایه‌آمیز ـ براندازنده ـ نقیضه‌پرداز است، تأکید نمی‌ورزد؟ برای مثال متفاوتی از همین منطق می‌توان به «پیشوایی سیاسی که مچش را گرفته‌اند» اشاره کرد: همبستگی گروه با انکار متفق‌القول سوژه‌ها نسبت به این بداقبالی‌ای که عجز یا شکست پیشوا را آفتابی کرده، تقویت می‌شود. دروغی مشترک برای یک گروه، پیوند بسیار کارآمدتری از یک حقیقت است ـ زمانی که در یک گروه دانشگاهی، اعضای حلقه‌ای مخفی که گرد یک استاد مشهور تشکیل شده است، از برخی از نقاط ضعف او آگاه می‌شوند (مثلاً این‌که او معتاد به مواد مخدر یا مبتلا به جنون دزدی یا یک آزارطلب است، محور اصلی یک مناظره را از دانشجویی دزدیده است، و مسائلی از این دست) دقیقاً این وقوف به ضعف‌ها ـ دوشادوش همدیگر و همراه با خواستی برای انکار این وقوف، ماهیت حقیقی همانندسازی‌ای است که گروه را در کنار یکدیگر نگاه می‌دارد.(۶) در این‌جا باید تفاوت میان S و a لاکانی، میان همانندسازی در سطح ویژگی‌های نمادین و/یا خیالی و

---

1. einzigerzug 2. unitary trait

۳. insignia: هر گونه نمادی که نشانهٔ قدرت شخصی یا دولتی باشد و معمولاً واجد نوعی اقتدار است مانند پرچم، تاج سلطنتی، درجه نظامی و.... ـ م.

4. parodies

هستهٔ مرکزی واقعی آن مطرح شود: همانندسازی «واقعی» نیازمند چیز بیش‌تری است، مقداری من نمی‌دونم که چیه[1] توصیف‌ناپذیر که تنها از طریق فاصله با ویژگی‌های نمادین رسمی رخ می‌دهد.

[فیلم] دوئل کنندگان،[2] نخستین جلوهٔ کارگردانی خارق‌العادهٔ ریدلی اسکات (بر اساس داستان کوتاهی از هاینریش کلایست[3])، نبردی دیرین میان دو سرباز رده‌بالا را به تصویر می‌کشد، یک نجیب‌زادهٔ حقیقی متعلق به طبقهٔ بالادست جامعه و یک افسر آرزومند و مشتاق [منتسب ساختن خود به طبقهٔ بالادست] از طبقهٔ متوسط. آنچه همیشه آن‌ها را دور از هم نگاه می‌دارد، تفاوت در روشی است که هر کدام از آن‌ها از آن طریق با رمزگان تشریفات طبقهٔ بالادست ارتباط برقرار می‌کنند: افسر آرزومند [پیشرفت و ارتقای طبقه] متعلق به طبقهٔ متوسط، با سماجت از این رمزگان تبعیت می‌کند و دقیقاً به همین دلیل تأثیری ماندگار از تمسخری آزاردهنده می‌آفریند، در حالی‌که طرف مقابلش، یعنی افسر نجیب‌زاده، به طور مداوم و پیوسته قواعد مشخص رمزگان رسمی را زیرپا می‌گذارد و از این رهگذر بر تعلق حقیقی‌اش به طبقهٔ بالادست تأکید می‌کند. مشکل افراد مشتاق طبقهٔ متوسط این است که آن‌ها دلیل حقیقی شکستشان را غلط درک می‌کنند. آن‌ها فکر می‌کنند که دارند نکته‌ای، یا نوعی قاعدهٔ طلایی، را فراموش می‌کنند، بنابراین باید یاد بگیرند که حتی بسیار دقیق‌تر از دیگران از همهٔ قواعد تبعیت کنند. چیزی که آن‌ها غلط درک می‌کنند این است که آن X اسرارآمیز، که ویژگی اصلی طبقهٔ بالادست حقیقی به حساب می‌آید، ممکن نیست به طور دقیق همچون یک ویژگی نمادین مطلق معیّن تعیین شود.(۷) در این‌جا، ما دوباره با ابژه a کوچک مواجه می‌شویم: زمانی که با دو سری رفتار برخورد می‌کنیم که نمی‌توان

---

1. *je ne sais quoi* 2. *The Duellists* 3. Heinrich Kleist

با هیچ ویژگی نمادین مطلق و دقیقی آن‌ها را از هم متمایز ساخت، و هنوز تفاوت میان این دو، تفاوت تردیدناپذیر میان تعلق حقیقی به طبقهٔ بالادست و تقلید ناشیانهٔ آن است، آن X فهم‌ناپذیر، آن من نمی‌دونم که چیه‌ای که دلیل این شکاف است ــ به طور اجمالی، ابژه‌ای که تفاوت را می‌آفریند در جایی که نمی‌توان هیچ تفاوت مطلقی قائل شد ــ دقیقاً ابژه a کوچک، به مثابهٔ علت ـ ابژهٔ فهم‌ناپذیر میل است. می‌توان گفت که ابژه a کوچک لاکانی، اصل کهن[1] نهایی است، عنصری که تفاوت را در جایی که هیچ تفاوتی قابل درک نیست توضیح می‌دهد. آیا نازی‌ها در همهٔ اوقات در جستجوی اصلی کهن نبودند که به آن‌ها این امکان را بدهد که به‌وضوح یهودیان را شناسایی کنند، مانند انسان‌ها در فیلم‌های علمی ـ تخیلی که در هنگام حملهٔ بیگانگان شبیه به انسان‌ها، نومیدانه در جستجوی ویژگی کوچکی هستند که با آن بتوانند هر بیگانه را شناسایی کنند؟

یادداشت‌ها

۱. من در این‌جا به سه ویژگی کلیدی که اخیراً در جای دیگر بسط داده‌ام نخواهم پرداخت (بنگرید به *Zizek Metastases of Enjoyment*): (۱) تنش در مفهوم فانتزی میان ابعاد دلپذیر و آزاردهندهٔ آن؛ (۲) این واقعیت که فانتزی صرفاً یک میل را به طریقی وهم‌آور تشخیص نمی‌دهد؛ بلکه میل ما را برمی‌سازد و مختصاتش را تعیین می‌کند ــ یعنی به معنای واقعی کلمه به ما می‌آموزد که چگونه به چیزی میل داشته باشیم؛ (۳) این واقعیت که میلی که در یک فانتزی متجلی می‌شود در نهایت میل خود سوژهٔ خیالپرداز نیست، بلکه میل دیگری [بزرگ] اوست. فانتزی پاسخی به این پرسش است که «من برای دیگری [بزرگ] چه هستم؟ دیگری [بزرگ] از من چه می‌خواهد؟»

۲. برای تحلیلی مفصل‌تر از این صحنه، بنگرید به همان منبع بخش پنجم.

۳. نکته‌ای دیگر در خصوص فرد منحرف این است که از آن‌جا که برای او قانون به طور کامل مستقر نشده است (قانون ابژهٔ میل گمشدهٔ اوست) او این کمبود را

---

1. shibboleth

با مجموعه‌ای پیچیده از مقررات جبران می‌کند (به آیین آزارطلبانه بنگرید). بنابراین، نکتهٔ حیاتی این است که تقابل میان قانون (law) و مقررات (regulation) یا قواعد (rules) را در نظر بگیریم: [حضور] مورد اخیر شاهدی است بر غیاب یا تعلیق قانون.

۴. این مسئله برای طرف مردانه هم صادق است: یک مرد همجنس‌خواه که در خصوص مورد تجاوز قرار گرفتن خیالپردازی می‌کند، زمانی که واقعاً مورد تجاوز واقع شود احتمالاً بیش‌تر صدمه خواهد دید تا یک مرد غیرهمجنس‌خواه.

۵. نکته‌ای دیگر در باب ابهام: مردانی که به زنان تجاوز می‌کنند، یا به طور کامل به این مسئله که قربانی چگونه به مورد تجاوز واقع شدن واکنش نشان می‌دهد، بی‌تفاوتند یا این‌که او را مجبور به تظاهر به لذتی ساختگی می‌کنند یا لذتی بیش‌تر در هراسیدن او می‌یابند.

۶. برای توضیحی مفصل‌تر در باب این پارادوکس «پیشوایی که مشتش باز شده است» بنگرید به همان منبع، بخش سوم.

۷. این تمایز درک‌ناشدنی میان تعلق حقیقی به طبقهٔ بالادست و تعلق کاذب یک فرد متعلق به طبقهٔ متوسط به طبقهٔ بالادست، البته درونمایه‌ای ثابت و همیشگی در کار پی‌یر بوردیو است. برای بیان این مسئله در چارچوبی هگلی، تفاوت در این‌جا میان «در-خود»[1] و «برای-خود»[2] است: افراد متعلق به طبقهٔ بالادست رمزگانشان را «در-خود» زندگی می‌کنند، در حالی که افراد متعلق به طبقهٔ متوسط که آگاهانه در آرزوی آن [یعنی انتساب به طبقهٔ بالادست] هستند با آن رابطه‌ای «برای-خود» دارند، به طریقی اندیشیده‌شده و، بنابراین، تأثیر آن را، که باید همانند نتیجه‌ای جانبی حاصل شود، از بین می‌برند. همین امر در بارهٔ مد هم صادق است: افراد آرزومند طبقهٔ متوسط، با سماجت از مد پیروی می‌کنند و بنابراین همیشه [از آن] عقب می‌مانند. در حالی که افراد طبقهٔ بالادست آزادانه قواعد مد را زیر پا می‌گذارند و، بنابراین، جهت‌های حرکت و گرایش‌های آن را به صورت شخصی [و مختص به خود] در می‌آورند.

منابع

Bergson, Henri 1937: *An Essay on Laughter*. London: Smith.

Butler, Judith 1994: *Bodies that Matter*. New York and London: Routledge.

---

1. in-itself 2. for-itself

Hitchens, Christopher 1995: *the Missionary Position*. London and New York: verso.

Linde-Laursen, Anders 1995: Small differences-Large issues. *South Atlantic Quarterly*, 94, pp. 45_73.

Žižek, Slavoj 1994: *The Metastases of Enjoyment*. London and New York: verso.

۴

مطالعات سینمایی

سینما یکی از دغدغه‌های اصلی اسلاوی ژیژک و، به اعتراف خود او، اولین انتخاب زندگی‌اش بوده است. او به فرضیهٔ احیاءشدهٔ کلود لوی استروس، که می‌گوید هر فیلسوفی دلمشغولی دیگری داشته که پس از شکست خوردن در آن و تأثر عمیق ناشی از این شکست به فلسفه روی آورده، معتقد است و اذعان می‌دارد، همان‌طور که خود لوی استروس انتخاب اولش موسیقی بود، او نیز انتخاب اولش سینما بوده است. به طوری که در کنار علاقهٔ شدید به سینمای اروپا و، به‌ویژه، سینمای هالیوود و تماشای همهٔ آن فیلم‌های روی پرده، با خریداری یک دوربین سوپر ـ۸ در جهت کار عملی فیلمسازی نیز تلاش کرد، اما کار در این حوزه حاصل چندانی برایش به همراه نداشت. سینما برای او بیش‌تر در لذت دیدن فیلم‌ها و استفاده از آن‌ها در تحلیل‌های روانکاوانه ـ فلسفی ـ سیاسی‌اش خلاصه می‌شود.

در میان انبوه فیلم‌ها و فیلمسازانی که ژیژک آن‌ها را دوست دارد و دنبال می‌کند از فیلم‌نُوارهای دههٔ ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ هالیوود گرفته تا جان

دال و مجموعه فیلم‌های نسبتاً جدیدتر ماتریکس (که ژیژک در ویراست سال ۲۰۰۰ از نشانگان خود لذت ببرید! ژاک لاکان در بیرون و درون هالیوود با استفاده از آن رابطهٔ بین امر نمادین و واقعی را بررسی می‌کند و شرح می‌دهد که چگونه دیگر، «دیگری بزرگ» وجود ندارد) که ژیژک از آن‌ها همچون مصادیقی برای تحلیل‌های غیرسینمایی‌اش استفاده می‌کند و به مدد آن‌ها مباحث پیچیدهٔ روانکاوی لاکانی را سهل‌تر می‌کند، سه فیلمساز وجود دارد که ژیژک در حوزهٔ مطالعات سینمایی به آن‌ها پرداخته و در این راه، خود سینما مرکز اصلی توجهش بوده است: کریشتف کیشلوفسکی، دیوید لینچ و مهم‌تر از همه آلفرد هیچکاک.

کیشلوفسکی و فیلم‌هایش موضوع اصلی کتاب هراس از اشک‌های واقعی: کریشتف کیشلوفسکی در میانهٔ نظریه و پسانظریه است که ژیژک از زاویهٔ دید لاکان وارد قضیه می‌شود و دلیل اصلی تنفر پسانظریه‌پردازان از مفهوم نظریه را در سلطهٔ روانکاوی لاکانی بر این حوزه می‌داند. او در این کتاب کوشیده تا به طرز مؤثری وارد این چالش شود و پاسخ آن‌ها را به مدد خود لاکان بدهد.

دیگر کتاب کاملاً سینمایی ژیژک هنر امر متعالی مبتذل: در بارهٔ بزرگراه گمشدهٔ دیوید لینچ نام دارد. ژیژک در این کتاب از منظر رابطهٔ میان امر خیالی و امر واقعی لاکانی به فیلم‌های لینچ می‌پردازد و دغدغهٔ اصلی سینمای او را این می‌داند که ابتدا از طریق به تصویر کشیدن امر واقعی هولناک در قالب خشونتی افراطی، که از فرط اغراق در آن ماهیتی مضحک و مبتذل پیدا می‌کند، موقعیت اساسی زندگی انسان‌ها ارائه و، سپس، سپر دفاعی بشر در مقابل این امر هولناک فانتزی تعریف می‌شود. تحلیل ژیژک از دنیای آلفرد هیچکاک شاید درخشان‌ترین کار او در زمینهٔ مطالعات سینمایی باشد. مقالهٔ مفصلی که در ادامه می‌آید یعنی «آیا راهی

درخور برای بازسازی فیلمی از هیچکاک وجود دارد؟» به بهترین نحو ممکن شیوهٔ نظریه‌پردازی ژیژک در عرصهٔ مطالعات سینمایی را نشان می‌دهد.

آیا راهی درخور برای بازسازی فیلمی از هیچکاک وجود دارد؟

□ اسلاوی ژیژک

در هر کدام از کتابفروشی‌های بزرگ آمریکا، این امکان میسر است که چند جلد از یک مجموعهٔ منحصربه‌فرد به نام «شکسپیر به زبان ساده»، ویراستهٔ جان دورباند و چاپ انتشارات بارونز را خرید. ویرایشی دوزبانه از نمایشنامه‌های شکسپیر که در آن متن اصلی انگلیسی کهن در صفحهٔ چپ و ترجمهٔ آن به انگلیسی متداول امروزی در صفحهٔ راست و مقابل آن به چشم می‌خورد. احساس رضایت مبتذل و زننده‌ای که از خواندن این مجلدات حاصل می‌شود در این امر نهفته است که چگونه آن چیزی که وانمود می‌شود تنها ترجمه‌ای صرف به انگلیسی امروزی است، به چیزی بسیار فراتر از آن بدل می‌شود: به عنوان یک قاعده، دورباند تلاش کرده تا آن اندیشه‌ای را که (به‌زعم او) در اصطلاحات استعاری شکسپیر بیان شده، مستقیماً در قالب شیوهٔ سخن گفتن روزمره فرمول‌بندی کند و مثلاً عبارت «بودن یا نبودن، مسئله این است» چیزی شبیه این عبارت می‌شود: «چیزی که اکنون مرا آزرده می‌سازد این است: آیا خود را خواهم

کشت یا نه؟» و البته، تصور من این است که بازسازی‌های متداول فیلم‌های هیچکاک دقیقاً چیزی شبیه «هیچکاک به زبان ساده» است: اگرچه روایت همان است، جوهر و ذات و آن قابلیت ذاتی[1] که منحصربه‌فرد بودن هیچکاک را رقم می‌زند دود می‌شود و به هوا می‌رود. به هر روی، در این‌جا انسان باید از سخن گفتن به زبانی کاملاً خاص در خصوص سبک و مهارت منحصربه‌فرد هیچکاک و مسائلی از این دست اجتناب کند و به کاری شاق دست بزند که همانا مشخص کردن آن چیزی است که به فیلم‌های هیچکاک این قابلیت ذاتی منحصربه‌فرد را می‌بخشد.

اما اگر این منحصربه‌فرد بودن تنها یک اسطوره باشد چه؟ یعنی نتیجهٔ عمل انتقالی که ما (تماشاگران) انجامش می‌دهیم، و حاصل آن ارتقای سطح هیچکاک به موقعیت «سوژه‌ای که فرض می‌شود بداند» است. آنچه من در ذهن دارم شیوهٔ برخورد یک «تفسیر چندجانبه و متکثر» است: هر چیزی در فیلم‌های هیچکاک باید معنایی داشته باشد، هیچ تصادفی وجود ندارد، بنابراین زمانی که چیزی سر جایش نیست، اشتباه از او نیست، بلکه اشتباه از ماست ــ ما واقعاً نتوانسته‌ایم آن را درک کنیم. زمانی که روانی[2] را برای بیستمین بار تماشا می‌کردم، متوجه نکتهٔ جزئی عجیبی در خلال توضیح نهایی روانپزشک شدم: لیلا (ورا مایلز) در حالی‌که به وجد آمده به او گوش می‌دهد و دوباره با احساس رضایتی عمیق به جای آن که از تأیید نهایی مرگ عبث خواهرش بر خود بلرزد، سرش را به علامت تصدیق تکان می‌دهد. آیا این امر تصادفی محض بوده یا هیچکاک می‌خواسته ابهام و رقابت لیبیدویی عجیبی را میان دو خواهر به نحوی غیرمستقیم بیان کند؟ یا صحنه‌ای که ماریون در شب فرارش از فونیکس در حال رانندگی است: یعنی درست قبل از رسیدن به متل

---

1. flair 2. *Psycho*

بیتس، زمانی که در خیال خود به اصوات رئیسش و میلیونری که خانه را خریده بود گوش می‌دهد که از نیرنگ او خشمگینند. در این‌جا، حالت چهره‌اش دیگر معذب و هراسان نیست. آنچه می‌فهمیم لبخند جنون‌آسای غریبی است که رضایت عمیقاً منحرفانه‌ای را نشان می‌دهد، حالت چهره‌ای که به طرز عجیب و خارق‌العاده‌ای دقیقاً شبیه به آخرین نمای نورمن ـ مادر است، درست قبل از محو شدن و تبدیل آن به تصویر[1] جمجمه و بعد هم هویدا شدن ماشین از درون باتلاق. بنابراین، به یک اعتبار، حتی قبل از آن‌که ماریون واقعاً با او ملاقات کند، پیشاپیش خود به نورمن تبدیل شده است: ویژگی دیگری که این نکته را تأیید می‌کند این است که حالت چهرهٔ او زمانی ظاهر می‌شود که او در حال گوش دادن به اصوات در سرش است، دقیقاً مانند نورمن در آخرین نمای خود... یا ـ نمونه‌ای عالی ـ صحنه‌ای که ماریون در متل بیتس در حال گرفتن اتاق است: زمانی که نورمن پشت به او کرده و در حال جستجو در ردیفی از کلیدهای اتاق‌هاست، او به طور پنهانی جوانب کار را می‌سنجد تا ببیند کدام شهر را به عنوان محل اقامتش بنویسد و در این هنگام، کلمهٔ «لس آنجلس» را در بخشی از تیتر یک روزنامه می‌بیند و آن را می‌نویسد. ما در این‌جا با دو درنگ همزمان مواجهیم: در حالی‌که ماریون درنگ می‌کند در این‌که چه شهری را بنویسد (چه دروغی بگوید)، نورمن درنگ می‌کند که او را در کدام واحد جای دهد (اگر شمارهٔ ۱ باشد، این بدان معناست که او قادر خواهد بود به طور مخفیانه زن را از درون سوراخ دیوار زیر نظر بگیرد). هنگامی که، پس از مدتی درنگ، او به مرد می‌گوید لس آنجلس، نورمن کلید واحد شمارهٔ ۱ را برمی‌دارد و به او می‌دهد. آیا درنگ مرد نشانه‌ای ساده است از این‌که او در حال وارسی و برانداز کردن

---

1. dissolve

جذابیت جنسی زن بوده و، سپس، در نهایت تصمیم گرفته که او را زیر نظر بگیرد یا این‌که، در سطحی پالوده‌تر و ظریف‌تر، او با درنگ زن کشف کرده که می‌خواهد به او دروغ بگوید و سپس با دروغ او از طریق یک کنش غیرقانونی توسط خودش مقابله کرده و در خلاف کوچک او توجیهی برای عمل خودش یافته است؟ (یا شاید هم این‌گونه باشد که با شنیدن این که او اهل لس آنجلس است با خود فکر کرده دختری که از چنان شهری که به لحاظ اخلاقی رو به زوال و منحط است می‌آید به راحتی می‌توان بلندش کرد؟) اگرچه جوزف استفانو، که فیلمنامه را نوشته، ادعا می‌کند[1] که خالقان اثر تنها مجذوب شدن جنسی فزاینده‌ای را در ذهن داشته‌اند که نورمن نسبت به ماریون احساس می‌کرده، در این‌جا سایهٔ این شک باقی می‌ماند که همزمانی دو درنگ نمی‌تواند مطلقاً تصادفی باشد... به این می‌گویند عشق حقیقی در نظریه‌پردازی. به این ترتیب، بر اساس این عشق حقیقی، من ادعا می‌کنم که یک بعد هیچکاکی منحصربه‌فرد وجود دارد.

سنتوم هیچکاکی

تز نخست من این است که این بعد منحصربه‌فرد اساساً نباید در سطح محتوای روایتی جستجو شود. جایگاه اصلی آن جای دیگری است، اما کجا؟ اجازه بدهید با در تقابل قرار دادن دو صحنه از دو فیلم غیرهیچکاکی شروع کنم؛ صحنه‌ای خاطره‌انگیز و متفاوت در فیلم کسل‌کننده و پرتکلف رودخانه‌ای از میانش می‌گذرد[1] ساختهٔ رابرت ردفورد وجود دارد. از میان دو پسرِ مردی که مبلغ مذهبی است، ما همیشه آگاهیم که پسر جوان‌تر (براد پیت) در مسیری به سوی خودویران‌گری قرار دارد؛

---

1. *A River Runs Through It*

و به دلیل قمار کردن، نوش‌خوارگی و زن‌بارگی گریزناپذیرش در حال نزدیک شدن به فاجعه است. چیزی که دو پسر را در کنار هم نزد پدرشان نگاه می‌دارد، ماهیگیری با مگس در رودخانه‌های وحشی مونتاناست. این سفرهای ماهیگیری در روزهای یکشنبه نوعی آیین خانوادگی مقدس است، برشی از زمان که در آن تهدیدهای زندگی بیرون از خانواده به طور موقتی به حالت تعلیق در می‌آید. بنابراین، زمانی که آن‌ها برای آخرین بار به ماهیگیری می‌روند، پیت به کمال دست می‌یابد: او با مهارت، بزرگ‌ترین ماهی‌ای را که تا آن زمان گرفته، شکار می‌کند؛ به هر حال شیوه‌ای که او این کار را انجام می‌دهد در سایه‌ای از یک تهدید دائمی به نمایش در می‌آید (آیا پیچ رودخانهٔ تیره، جایی که او ماهی قزل‌آلای بزرگ را پیدا می‌کند، او را خواهد بلعید؟ آیا او بعد از آن‌که به درون جریان سریع آب لیز خورد، دوباره ظاهر خواهد شد؟). از سوی دیگر، گویی این تهدید بالقوه تراژدی پایانی را اعلام می‌کند که مدت کوتاهی پس از آن اتفاق می‌افتد (پیت را مرده پیدا می‌کنند، در حالی که انگشتانش را در ازای بدهی‌های قمارش شکسته‌اند).

آنچه این صحنه را از [فیلم] نسبتاً معمولی رودخانه‌ای از میانش می‌گذرد متمایز می‌کند، این است که بعد نهفتهٔ تهدیدگر، به مثابهٔ شاخصی که به فاجعهٔ پایانی اشاره می‌کند، مستقیماً دوباره درون خط روایتی اصلی حک می‌شود. نقطهٔ مقابل این فیلم، فیلم عالی فرار[1] (۱۹۷۹)، ساختهٔ پیتر یتس[2] است، کمدی ـ درام لطیفی در بارهٔ به بلوغ رسیدن چهار بچهٔ دبیرستانی در بلومینگتون، ایندیانا؛ فیلم در آخرین تابستان و قبل از آن‌که آن‌ها با انتخاب‌های محتوم در بارهٔ شغل یا دانشگاه یا ارتش مواجه شوند، روایت می‌شود؛ و این فیلم در برابر این وسوسه مقاومت می‌کند.

---

1. *Breaking Away* 2. Peter Yates

در یکی از سکانس‌های کوچک به‌یادماندنی، دِیو، یکی از بچه‌ها، سوار بر دوچرخهٔ مسابقه‌ای با یک کامیون در یک بزرگراه درگیر دوئل می‌شود. تأثیر نگران‌کننده‌ای که در این‌جا به چشم می‌خورد مشابه آن چیزی است که در صحنه‌های شنا کردن در معدن متروک وجود دارد، جایی که بچه‌ها به درون آب تیرهٔ عمیق می‌پرند، در حالی که قطعاتی از سنگ‌های تیز در زیر سطح آب پنهان است: پیتس به طور غیرمستقیم به امکان همیشگی وقوع یک فاجعهٔ ناگهانی اشاره می‌کند.

ما منتظر وقوع حادثه‌ای وحشتناک هستیم (برای دیو، مخفی شدن در پشت کامیون و تصادف با آن؛ برای یکی از بچه‌ها، غرق شدن در آب تیره یا برخورد با سنگی تیز زمانی که درون آب می‌پرند)، که البته اتفاق نمی‌افتد، اما نشانه‌هایی [از وقوع یک حادثه] (سایهٔ تهدیدگرش فقط با حال و هوای عمومی حاکم بر روش فیلمبرداری صحنه ایجاد می‌شود، نه از طریق هیچ گونه ارجاع مستقیم روان‌شناختی، مانند نگرانی و اضطرابی که بچه‌ها احساس می‌کنند) شخصیت‌ها را به طرز غریبی آسیب‌پذیر می‌نمایاند. گویی این نشانه‌ها زمینه را دقیقاً برای انتهای فیلم آماده می‌کنند، زمانی که از داستانی که روی پرده نوشته می‌شود پی می‌بریم که بعدها یکی از آن‌ها در ویتنام مرده و دیگری حادثهٔ متفاوتی برایش اتفاق افتاده است....

این تنش میان دو سطح، چیزی است که قصد دارم بر آن متمرکز شوم: یعنی شکافی که خط روایتیِ مشخص را از پیام تهدیدگر غیرمستقیم توزیع‌شده در میان خطوط این روایت، جدا می‌کند. بگذارید در این جا مقایسه‌ای را با توجه به [آثار] ریشارد واگنر انجام دهم (آیا «حلقهٔ» [اپرای] نیبلونگن[1] واگنر، بزرگ‌ترین مک‌گافین همهٔ دوران‌ها نیست؟). در دو اپرای

---

1. *Nibelungen*

آخر واگنر، وضعیت واحدی اجرا می‌شود: در اواخر [اپرای] *Goetterdaemmerung*، زیگفرید مرده، زمانی که هاگن به او نزدیک می‌شود تا حلقه را از دستش برباید، به طور تهدیدآمیزی دستش را بلند می‌کند؛ در اواخر [اپرای] پارزیفال[1] در میانهٔ سوگواری و امتناع آمفورتاس از اجرای پرده‌برداری آیینی از جام مقدس، پدر مرده‌اش، تیتورل، هم به طرز معجزه‌آسایی دستش را بلند می‌کند. جلوه‌هایی از این دست بر این واقعیت دلالت دارند که واگنر هم پرچمداری هیچکاکی در این زمینه بود: در فیلم‌های هیچکاک هم می‌توانیم آن مایهٔ تکرارشوندهٔ بصری یا غیربصری را بیابیم که بر حضور خود اصرار می‌ورزد و از طریق اجباری مرموز و عجیب خودش را تحمیل می‌کند و خود را از یک فیلم به فیلم دیگر تکرار می‌کند، آن هم در زمینه‌های روایتی کاملاً متفاوت. معروف‌ترین این موتیف‌ها، موردی است که فروید آن را *Niederkommenlassen*، «بگذارید ـ خودش ـ سقوط کند»، می‌نامید و واجد همهٔ کیفیت‌های یک سقوط انتحاری مالیخولیایی است.(۲) فردی که به طرز نومیدانه‌ای از دست فرد دیگری آویزان است: خرابکار نازی که از دست قهرمان آمریکایی خوب بر فراز مشعل مجسمهٔ آزادی آویزان است و تاب می‌خورد در فیلم خرابکار؛[2] در رویارویی نهایی در فیلم پنجرهٔ عقبی،[3] جیمز استوارت زمینگیر و چلاق از پنجره آویزان است و تلاش می‌کند تا دست تعقیب‌کننده‌اش را چنگ بزند که او هم به جای کمک کردن به او سعی می‌کند باعث سقوطش شود؛ در مردی که زیاد می‌دانست[4] (بازسازی، ۱۹۵۵)، در فروشگاه آفتابگیر کازابلانکا، مأمور غربی در حال مرگ، که مانند یک عرب لباس پوشیده، دستش را به جانب گردشگر

---

1. *Parsifal* 2. *Saboteur* 3. *The Rear Window*
4. *The Man Who Knew Too Much*

آمریکایی بی‌گناه و معصوم (جیمز استوارت) دراز می‌کند و او را به سمت خودش پایین می‌کشد؛ دزد عاقبت رسوا شده‌ای که از دست کری گرانت در فیلم دستگیری یک دزد[1] آویزان است؛ جیمز استوارت آویزان از دودکش پشت‌بام که به طرز نومیدانه‌ای تلاش می‌کند تا به دست پلیسی که دستش را به جانب او دراز کرده چنگ بزند، درست در آغاز فیلم سرگیجه؛[2] اوا مری سنت آویزان از دست کری گرانت بر لبهٔ پرتگاه (با پرشی ناگهانی به او که از دست کری گرانت در کوپهٔ خواب قطار آویزان است) در انتهای فیلم شمال از شمال غربی.[3]

با نگاهی دقیق‌تر، پی می‌بریم که فیلم‌های هیچکاک پر از چنین موتیف‌هایی هستند. موتیف ماشین بر لبهٔ یک پرتگاه در سوءظن[4] و شمال از شمال غربی وجود دارد. در هر کدام از این دو فیلم، صحنه‌ای با همان بازیگر (کری گرانت) وجود دارد که در حال راندن ماشین و، به طرز خطرناکی، نزدیک شدن به پرتگاه است؛ اگرچه میان این دو فیلم تقریباً بیست سال فاصله است، صحنه با همان روش فیلمبرداری شده است، که شامل یک نمای سوبژکتیو از بازیگر است که نگاهی به پرتگاه می‌اندازد (در آخرین فیلم هیچکاک، یعنی توطئهٔ خانوادگی،[5] این مایهٔ تکرارشونده در سکانسی طولانی از ماشین که با سرعت به سمت پایین تپه در حرکت است، چون ترمزهایش را شخصیت‌های منفی فیلم دستکاری کرده‌اند، فوران می‌کند).

موتیف زنی که زیاد می‌داند، باهوش و زیرک است، اما از نظر جنسی فاقد جذابیت است و عینک هم می‌زند و به طور مشخص به دختر هیچکاک، پاتریشیا، شبیه است یا حتی مستقیماً به وسیلهٔ خود او بازی

---

1. *To Catch a Thief* 2. *Vertigo* 3. *North by Northwest*
4. *Suspicion* 5. *The Family Plot*

می‌شود: خواهر روت رومن در بیگانگان در قطار، باربارا دل گدس در سرگیجه، پاتریشیا هیچکاک در روانی، و حتی خود اینگرید برگمن پیش از بیداری جنسی‌اش در طلسم‌شده.[1]

موتیف جمجمهٔ مومیایی‌شده که ابتدا در در برج جدی[2] و در نهایت در روانی ظاهر می‌شود ــ هر دو بار زن جوان (اینگرید برگمن، ورا مایلز) را در رویارویی نهایی می‌ترساند. موتیف خانه‌ای به سبک گوتیک با پلکان‌هایی بزرگ، در حالی که قهرمان از پله‌ها بالا می‌رود ولی آن‌جا در اتاق هیچ‌چیز نیست، به‌رغم آن‌که او قبلاً شبحی زنانه را پشت پنجرهٔ طبقهٔ اول دیده بود: در سرگیجه، اپیزود پر راز و رمزِ دیده شدن مادلین توسط اسکاتی مانند سایه‌ای پشت پنجره و بعد هم ناپدید شدن فهم‌ناپذیر او از خانه؛ در روانی، ظاهر شدن سایهٔ مادر پشت پنجره؛ و این دو گویی آدم‌هایی هستند که از دل یک لامکان ظاهر و دوباره درون فضایی تهی ناپدید می‌شوند.

علاوه بر این، این واقعیت که در سرگیجه این اپیزود بدون توضیح باقی می‌ماند راه به این وسوسه می‌گشاید که آن را نوعی مقدمه و چشم‌انداز پیشینی که به روانی اشاره می‌کند بینگاریم: آیا پیرزنی که متصدی پذیرش در آن خانه است، نوعی امتزاج[3] غریب از نورمن بیتس و مادرش نیست، به عبارت دیگر متصدی‌ای (نورمن) که به طور همزمان نیز پیرزن (مادر) است و، به این ترتیب، پیشاپیش سرنخ هویت آن‌ها را، که همانا معمای بزرگ روانی است، به دست می‌دهد؟

سرگیجه، در این زمینه، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است تا آن‌جا که همان ستتوم مارپیچی که ما را به درون ژرفای ورطه‌مانندش می‌کشد خودش را تکرار کند و در تعداد زیادی از سطوح طنین‌انداز شود: نخست

---

1. *Spellbound* 2. *under Capricorn* 3. condensation

به‌مثابهٔ موتیفی مطلقاً فرمال در فرمی کاملاً انتزاعی که از درون نمای نزدیک چشم در سکانس عنوان‌بندی ظاهر می‌شود؛ سپس به‌عنوان پیچش طره‌های موی کارلوتا والدس در پرتره‌اش که در آرایش موی مادلین نیز تکرار می‌شود؛ بعد به‌عنوان چرخهٔ ورطه‌مانند پلکان در برج کلیسا و، بالاخره، در نمای معروف ۳۶۰ درجه‌ای به دور اسکاتی و جودی ـ مادلین که در طول این نما پس‌زمینه به اصطبل قصر خوان باتیستا تبدیل می‌شود و دوباره به اتاق هتل باز می‌گردد؛ شاید، این نمای آخر، کلیدی برای ورود به بُعد زمانی سرگیجه به دست دهد ــ حلقهٔ زمانی در خود محصوری که در درون آن، گذشته و حال به صورت دو وجه از همان حرکت دایره‌ای بی‌نهایت تکرارشونده فشرده شده‌اند. این طنین چندگانهٔ سطوح است که وزن مخصوص یا، به عبارتی، ژرفای بافت فیلم را تولید می‌کند.

در این‌جا، مجموعه‌ای از موتیف‌ها(ی بصری، فرمال، مادی) داریم که در خلال زمینه‌های متفاوت معنایی، «یکسان باقی می‌مانند». چگونه باید چنین حالت‌های ادامه‌دار یا موتیف‌ها را تفسیر کنیم؟ در این زمینه، باید در برابر وسوسهٔ برخورد با آن‌ها به‌مثابهٔ کهن‌الگوهای یونگی، که گویی واجد معنایی عمیقند، مقاومت کرد ــ [مثلاً این‌که]، دست بلند شده در [اپرای] واگنر بیانگر تهدید فرد مرده برای زندگان است؛ یا کسی که از دست فردی دیگر آویزان است، بیانگر تنش میان سقوط معنوی و رستگاری است... ما در این‌جا با ساحتی از نشانه‌های مادی روبرو هستیم که در برابر معنا مقاومت می‌کند و ارتباط‌هایی را بنا می‌کند که در ساختارهای نمادین روایتی ریشه ندارند: آن‌ها فقط در درون نوعی پژواک متقابل پیشا ـ نمادین ارتباط برقرار می‌کنند. آن‌ها دال و لکه‌های معروف هیچکاکی نیستند، بلکه عناصر چیزی هستند که یکی دو دههٔ گذشته ممکن بود آن‌ها را نوشتار سینمایی، یا ecriture، بنامند.

ژاک لاکان در آخرین سال‌های تدریس، تفاوت میان سمپتوم (نشانگان) و سنتوم را تبیین کرد: برخلاف سمپتوم که پیامی رمزی از معنایی سرکوب‌شده است، سنتوم هیچ معنای مشخصی ندارد ــ فقط درون الگوی تکرارشونده‌اش، بدنه‌ای را از یک شبکهٔ ابتدایی ژوئیسانس، کیف و التذاذ افراطی به دست می‌دهد ــ اگرچه سنتوم‌ها معنایی ندارند، اما بازتاب تشعشع ژوئیسانس /لذت هستند.(۳) بر طبق گفته‌های سوتلانا،[1] دختر استالین، آخرین ژست استالین در حال مرگ به طرز معناداری قبل از نگاه خیرهٔ اهریمنی‌اش همان ژستی بود که در آخرین اپراهای واگنر وجود دارد، یعنی ژست بلند کردن دست چپ با حالتی تهدیدآمیز:

> در زمانی که به نظر دقیقاً آخرین لحظه می‌رسید، استالین ناگهان چشمانش را گشود و نگاهی به همهٔ کسانی افکند که در اتاق بودند. نگاه هولناکی بود، حاکی از جنون یا شاید خشم و پر از ترس مرگ. چهره‌های ناآشنای پزشکان بر روی او خم شدند. نگاه در یک لحظه، همگان را درنوردید. سپس چیزی فهم‌ناپذیر و ترسناک اتفاق افتاد که تا امروز نمی‌توانم آن را فراموش کنم و بفهمم. او ناگهان دست چپش را بلند کرد گویی به چیزی در بالا اشاره می‌کند و از آن‌جا نفرینی را پایین آورده و بر همهٔ ما حواله می‌کند. این حالت فهم‌ناپذیر و مالامال از تهدید بود، و کسی نمی‌توانست بگوید که به جانب چه کسی یا چه چیزی ممکن است اشاره داشته باشد. لحظه‌ای بعد، پس از تلاش پایانی، روح خود را از قید جسم آزاد ساخت.(۴)

به این ترتیب، این حالت چه معنایی داشت؟ پاسخ هیچکاکی این است: هیچ چیز ــ منتها این «هیچ چیز» نه یک «هیچ چیز» تهی و پوچ، بلکه مالامال از سرمایه‌گذاری لیبیدویی و نشانه‌ای بوده که بدن را به پیامی

---

1. Svetlana

رمزی برای کیف بدل ساخته بوده است. شاید، نزدیک‌ترین معادل برای آن‌ها [یعنی سنتوم‌های هیچکاکی] در نقاشی، لکه‌های کش‌آمده‌ای هستند که آسمان زرد را در نقاشی‌های آخر ون گوک یا آب یا علف را در [نقاشی‌های] مونش به تصویر می‌کشند: این عظمت مرموز و عجیب نه وابسته به مادیت مستقیم لکه‌های رنگی و نه وابسته به مادّیت ابژه‌های به تصویر کشیده شده است ــ بلکه در قلمرو بینابینی شبح‌گونی نهفته است، که شلینگ به آن می‌گوید: geistige koerperlichkeit یعنی جسمانیت معنوی. از دیدگاهی لاکانی، سهل است که این «جسمانیت معنوی» را «ژوئیسانس مادیت‌یافته»، یا، به عبارتی، «ژوئیسانسی که به جسم تبدیل شده» بدانیم.

بنابراین، سنتوم‌های هیچکاک، الگوهای فرمال صرف نیستند: آن‌ها پیشاپیش یک سرمایه‌گذاری لیبیدویی مشخص را تلخیص کرده‌اند. در چنین حالتی، آن‌ها فرایند خلاقانهٔ او را تعیین می‌کنند: هیچکاک، حرکت از پیرنگ[1] داستان به ترجمان آن در چارچوبی صوتی-بصری را برنمی‌گزیند. او ترجیحاً با مجموعه‌ای از موتیف‌های (معمولاً بصری) که تخیلش را تحت سیطرهٔ خود گرفته بودند و خودشان را به منزلهٔ سنتوم‌های او تحمیل می‌کردند آغاز می‌کرد؛ سپس، روایتی را برمی‌ساخت که در حکم پیشامتنی برای استفادهٔ آن‌ها خدمت می‌کرد... سنتوم‌ها هستند که قابلیت ذاتی مخصوص او و وزن جوهری و ذاتی بافت سینمایی فیلم‌های هیچکاک را ایجاد می‌کنند: بدون آن‌ها، ما با یک روایت فرمال بی‌روح و فاقد زندگی مواجه بودیم. بنابراین همهٔ این حرف و حدیث‌ها در بارهٔ هیچکاک به عنوان «استاد تعلیق»، پیرنگ‌های پیچیدهٔ منحصربه‌فرد او و مسائلی از این دست، از بُعدی کلیدی غفلت می‌ورزند.

---

1. Plot

فردریک جیمسون در بارهٔ همینگوی گفته که او روایت‌هایش را به‌نحوی برمی‌گزیند که قادر به نوشتن نوع مشخصی (قوی، مردانه) از عبارات باشد. همین امر در بارهٔ هیچکاک نیز صدق می‌کند: او داستان‌هایی سرهم می‌کرد به نحوی که قادر به فیلمبرداری نوع مشخصی از صحنه‌ها باشد. و در حالی که روایت‌های فیلم‌هایش تفسیرهایی بامزه و هوشمندانه از اوضاع و احوال زمانهٔ ما به دست می‌دهند، به‌راستی در درون سنتوم‌هایش است که هیچکاک همیشه زنده است. آن‌ها دلیل حقیقی این امر هستند که چرا فیلم‌های او همچنان ابژه‌های میل ما هستند.

مورد نگاه خیرهٔ گمشده

ویژگی بعدی در ارتباط با پایگاهِ نگاه خیره[1] است. اصطلاحاً پسا-نظریه[2]پردازان (منتقدان شناخت‌باور[3] نظریهٔ سینمایی روانکاوانه) مایلند این موتیف را تغییر دهند که چگونه مبدعان «نظریه» به موجودیت‌های اسطوره‌ای‌مانند نگاه خیره (استفاده شده) ارجاع می‌دهند؛ موجودیت‌هایی که هیچ واقعیت تجربی[4] [در مقابل استعلایی][5] قابل مشاهده‌ای (مانند تماشاگران واقعی سینما و رفتار آن‌ها) با آن‌ها در تناظر نیست ــ عنوان یکی از مقاله‌ها در کتاب پسانظریه[(۵)] «مورد تماشاگر گمشده» است. پسانظریه در این‌جا بر این مفهوم مبتنی بر عقل سلیم در بارهٔ تماشاگر اتکا دارد (سوژه‌ای که واقعیت سینمایی را بر روی پرده دریافت می‌کند، و مجهز به استعداد و گرایش شناختی و عاطفی است و مسائلی از این دست) ــ و در خلال این تقابل ساده میان سوژه و ابژهٔ دریافت سینمایی البته هیچ جایی برای نگاه خیره به مثابهٔ نقطه‌ای که از آن

---

1. Gaze
2. post-theory
3. cognitivist
4. empirical
5. transcendental

ابژهٔ تماشا، خودش نگاه خیره را باز می‌گرداند و به ما، یعنی تماشاگران، می‌نگرد وجود ندارد. به عبارت دیگر، برای مفهوم لاکانی «نگاه خیره» نکتهٔ حیاتی این است که این مفهوم با وارونهٔ رابطهٔ میان سوژه و ابژه درگیر است: چنان‌که لاکان در سمینار یازدهمش تبیین کرد، خلاف‌آمدی[1] میان چشم و نگاه خیره وجود دارد، به عبارت دیگر، نگاه خیره در جانب ابژه قرار دارد، و نمایندهٔ نقطهٔ کور در حوزهٔ امر قابل مشاهده است که از آن نقطه عکس، خودش، از تماشاگر عکس می‌گیرد ــ یا، چنان‌که لاکان در سمینار اولش تبیین کرد، یادآوری غریب و مرموزی از صحنهٔ اصلی و مرکزی پنجرهٔ عقبی با این واقعیت که برگزاری این سمینار در همان سالی بود که فیلم هیچکاک ساخته شد، یعنی سال ۱۹۵۴، تصدیق می‌شود:

> من خودم را زیر سنگینی نگاه خیرهٔ کسی می‌توانم احساس کنم که چشمانش را نمی‌بینم یا حتی تشخیصش هم نمی‌دهم. تمام آنچه ضروری است این است که [این حس] نزد من دال بر آن است که ممکن است دیگری‌هایی در آن جا باشند. این پنجره اگر اندکی تاریک‌تر شود، و اگر من دلایلی داشته باشم که فکر کنم کسی پشت آن قرار دارد، بلادرنگ یک نگاه خیره است.(۶)

آیا این مفهوم نگاه خیره به کمال در آن صحنهٔ هیچکاکی نمونه‌وار به تصویر کشیده نمی‌شود که در آن سوژه به ابژهٔ تهدیدگر غریب و مرموزی، که معمولاً یک خانه است، نزدیک می‌شود؟ در این‌جا ما با خلاف‌آمدی میان چشم و نگاه خیره در ناب‌ترین شکل خود مواجهیم: چشم سوژه خانه را می‌بیند، اما خانه ــ ابژه ــ به نظر می‌رسد که به نوعی نگاه خیره را

---

۱. antinomy: خلاف‌آمد یا تنازع احکام یا حکم جدلی‌الطرفین، در فلسفه اصطلاحی است به معنای تناقض بین قوانین یا اصول، به هنگام کاربرد عملی آن در یکی از حالات جزئی؛ در نظر کانت تنازع بین تصورات عقل محض است. ــ م.

برمی‌گرداند.... بنابراین جای تعجب نیست که پسانظریه‌پردازان از «نگاه خیرهٔ گمشده» سخن بگویند، و گلایه کنند که نگاه خیرهٔ فرویدی ـ لاکانی، موجودیتی اسطوره‌ای است که هیچ‌جا درون فعلیت تجربهٔ تماشاگر یافت نمی‌شود: این نگاه خیره، در واقع گمشده است و پایگاه آن مطلقاً خیالپردازانه است. در ساحتی بنیادی‌تر، آنچه در این‌جا با آن درگیریم ایجابی‌سازی[1] یک عدم امکانپذیری است که به بتواره ـ ابژه اجازهٔ ظهور می‌دهد. برای مثال، چگونه نگاه خیرهٔ ابژه بتواره می‌شود؟ از طریق بازگونه‌ای هگلی از عدم امکانپذیری دیدن ابژه، به ابژه‌ای که دقیقاً این عدم امکانپذیری را تجسم می‌بخشد [می‌رسیم و چنین نتیجه می‌گیریم]: از آن‌جایی که سوژه نمی‌تواند مستقیماً ابژهٔ حقیقی جذبه و فریبندگی را ببیند، نوعی از انعکاس ـ در ـ خود را به انجام می‌رساند و از این طریق ابژه‌ای که او را می‌فریبد و به خود جذب می‌کند، خودش به نگاه خیره تبدیل می‌شود. در این صحنه (اگرچه نه به طریقی کاملاً قرینه‌ای)، نگاه خیره و اصوات ابژه‌های انعکاسی[2] اند، به عبارت دیگر، ابژه‌هایی که نوعی عدم امکانپذیری را تجسم می‌بخشند (بر اساس فرمول‌های ریاضی[3] لاکانی: یک فای کوچک خط‌خورده).

در این معنای مشخص، فانتزی به معنای واقعی کلمه، خود آن صحنه‌ای نیست که ما را به جانب خود جذب می‌کند، بلکه نگاه خیرهٔ تخیلی و فاقد موجودیت است که آن را زیر نظر دارد، مانند نگاه خیرهٔ ناممکنی از بالا که [برای اشاره به آن]، اقوام باستانی آزتک، شمایل‌های غول‌آسایی از پرندگان و حیوانات را به سوی زمین نقاشی می‌کردند، یا نگاه خیرهٔ ناممکنی که [برای اشاره به آن] جزئیات مجسمه‌های واقع در روی آبروهای باستانی‌ای که به جانب روم روان بود، شکل داده

---

1. positivization 2. reflective 3. matheme

می‌شدند، به‌رغم آن‌که از روی زمین قابل مشاهده نبودند. کوتاه سخن این‌که، ابتدایی‌ترین صحنهٔ خیالپردازانه، صحنهٔ مسحورکننده‌ای نیست که بتوان به آن نگریست، بلکه این مفهوم است: «کسی آن بیرون هست که به ما می‌نگرد»؛ این‌که «ما ابژه‌هایی درون رؤیای کسی دیگر هستیم» رؤیا نیست، بلکه نوعی پندار است...

میلان کوندرا، در رمان آهستگی،[1] به عنوان نشانهٔ غایی هم‌آغوشی به اصطلاح هوس‌انگیز بهداشتی و ضدعفونی‌شدهٔ کاذب امروزی، زوجی را نشان می‌دهد که تظاهر به عشقبازی در نزدیکی استخر هتل می‌کنند، جلوِ چشم مهمانان در اتاق‌های بالا فریادهایی ساختگی از سر لذت می‌کشند، اما در واقع حتی عمل را نیز به انجام نمی‌رسانند ــ در برابر این [صحنه]، کوندرا بازی‌های اروتیک صمیمانهٔ پرزرق و برق و کسل‌کنندهٔ فرانسهٔ قرن هجدهم را قرار می‌دهد... آیا چیزی مشابه این صحنهٔ رمان آهستگی به‌راستی در [حکومت] خمرهای سرخ در کامبوج اتفاق نیفتاد، زمانی که پس از آن که عدهٔ زیادی از مردم از تصفیه و پاکسازی و گرسنگی مردند، رژیم، مشتاق برای افزایش جمعیت، روزهای اول، دهم و بیستم هر ماه را به عنوان «روز مقاربت» تعیین کرد: عصرها، زوج متأهل (در موقعیتی دیگر باید در ساختمان‌های بدقوارهٔ جداگانه‌ای می‌خوابیدند) اجازه می‌یافتند که با هم بخوابند و مجبورشان می‌کردند که با هم نزدیکی کنند. فضای خصوصی آن‌ها اتاق کوچکی بود که با پردهٔ بامبو نیمه‌شفافی از جاهای دیگر مجزا شده بود؛ در جلوِ ردیف این اتاق‌ها، نگهبانان سرخ خمر قدم می‌زدند و بررسی می‌کردند که آیا زوج‌ها به‌واقع مقاربت می‌کنند یا خیر. از آن‌جایی که زوج‌ها می‌دانستند عشقبازی نکردن عملی خرابکارانه تلقی می‌شود و مجازات سختی در انتظار آن است، و از آن‌جا

---

1. *La Lenteur*

که، از دیگر سو، بعد از یک روز کاری چهارده ساعته، قاعدتاً آن قدر خسته بودند که نتوانند به‌راستی نزدیکی کنند، در نتیجه تنها وانمود می‌کردند که مشغول عشقبازی‌اند تا از این طریق توجه نگهبان‌ها را منحرف کنند و آن‌ها را گول بزنند: [برای این منظور] آن‌ها حرکاتی دروغین انجام می‌دادند و صداهایی ساختگی تولید می‌کردند....

آیا این [جریان]، وارونهٔ دقیق تجربه‌ای مربوط به دوران پیش از آزادی [در برقراری روابط با جنس مخالف] در جوانی بعضی از ما نیست، زمانی که شخص باید با یارش دزدکی به اتاق خواب وارد می‌شد و این کار را در بی‌سروصداترین حالت ممکن انجام می‌داد، تا پدر و مادر، اگر هنوز بیدار بودند، ظنین نشوند که هم‌آغوشی در جریان است؟ بنابراین، اگر چنین منظره‌ای برای نگاه خیرهٔ دیگری بخشی از عمل جنسی باشد چه؟ ــ اگر، از آن‌جایی که هیچ رابطهٔ جنسی‌ای وجود ندارد، این نمایش تنها برای نگاه خیرهٔ دیگری به صحنه برود چه؟ آیا گرایش اخیر وب‌سایت‌های دارای دوربین[1] که به منطق [فیلم] نمایش ترومن[2] واقعیت می‌بخشند (در این سایت‌ها، ما قادریم به طور پیوسته و دائمی نوعی رویداد یا مکان را تعقیب کنیم و زیر نظر داشته باشیم: مثلاً زندگی فردی در آپارتمانش، منظره‌ای در یک خیابان و غیره) نمایش همان نیاز اضطراری و مبرم برای نگاه خیرهٔ خیالپردازانهٔ دیگری نیست که به‌مثابهٔ تضمینی برای هستی و وجود سوژه عمل می‌کند؟ «من تنها مادامی وجود دارم که در همهٔ زمان‌ها مورد نگریستن واقع شوم...» (مشابه این موضوع پدیدهٔ تلویزیون است، که کلود لوفور به آن اشاره کرد، مبنی بر این‌که دستگاه تلویزیون همواره روشن است حتی اگر کسی واقعاً آن را تماشا نکند ــ تلویزیون به‌مثابهٔ تضمینی حداقلی از وجود پیوند اجتماعی عمل می‌کند).

---

1. cam website 2. *The Truman Show*

بنابراین موقعیتی که در این‌جا داریم باژگونهٔ تراژدی ـ کمدی مفهوم بنتام ـ اورولی جامعه به‌مثابهٔ زندان سراسربین[1] است که در آن ما (به‌طور بالقوه) همواره زیر نظر قرار داریم و هیچ جایی برای پنهان شدن از نگاه خیرهٔ همه‌جاحاضر[2] قدرت وجود ندارد: در این‌جا، اضطراب از منظر «همواره در معرض نگاه خیرهٔ دیگری نبودن» برمی‌خیزد، به این ترتیب سوژه به نگاه خیرهٔ دوربین به‌مثابهٔ نوعی تضمین هستی‌شناختی برای وجودش نیاز دارد...

در خصوص این پارادوکس نگاه خیرهٔ همه‌جاحاضر، در گذشته‌ای نه‌چندان دور، چیز غیرعادی‌ای برای یکی از دوستان من در اسلوونی اتفاق افتاد: او دیرهنگامی در شب، به دفتر کارش بازگشته بود تا کاری را تمام کند؛ قبل از آنکه چراغ را روشن کند، در دفتر کار آن سوی محوطه، زوجی را، یک مدیر (متأهل) ارشد و منشی‌اش، مشاهده کرده بود که روی میز مرد با شور و هیجان مشغول نزدیکی بودند ـ در میانهٔ شور و هیجانشان، آن‌ها فراموش کرده بودند که ساختمانی هم در آن طرف محوطه وجود دارد که از آن‌جا به‌وضوح ممکن است دیده شوند، زیرا دفتر کار آن‌ها کاملاً روشن بود و هیچ پرده‌ای هم روی پنجره‌های بزرگ وجود نداشت... . کاری که دوست من انجام داد این بود که به تلفن این دفتر زنگ زد و زمانی که مدیر، فعالیت جنسی‌اش را برای وقفه‌ای کوتاه قطع کرده بود و تلفن را برداشته بود، او به طور تهدیدآمیزی در گوشی نجوا کرده بود: «خداوند ناظر برشماست!» مدیر بدبخت درهم شکسته و تقریباً دچار حمله‌ای قلبی شده بود.... مداخلهٔ چنین صدای آسیب‌زا و تروماتیکی که ممکن نیست مستقیماً در واقعیت به وقوع بپیوندد، شاید نزدیک‌ترین چیزی باشد که ما را به تجربهٔ امر والا[3] می‌رساند.

هیچکاک زمانی که ما را مستقیماً با نقطهٔ دید این نگاه خیرهٔ

---

1. panopticon 2. omnipresent 3. the Sublime

خیالپردازانهٔ بیرونی درگیر می‌سازد، در آزاردهنده‌ترین و مرموزترین جایگاه این امر قرار می‌گیرد. یکی از رویه‌های متداول سینمای وحشت، دلالت مجدد[1] بر امر عینی (ابژکتیو) از طریق نمایی ذهنی (سوبژکتیو) است (آنچه تماشاگر در ابتدا مثل نمایی عینی فهم می‌کند ــ مثلاً فرض کنیم، خانه‌ای که در آن خانواده‌ای سر میز شام نشسته‌اند ــ به‌ناگهان از طریق نشانه‌هایی رمزگان‌سازی‌شده مانند لرزش خفیف دوربین، حاشیه‌ای صوتی مبتنی بر حضور یک ذهنیت دیگر و غیره، همچون نمایی ذهنی (سوبژکتیو) از یک قاتل که قربانیان بالقوه‌اش را تعقیب می‌کند، برملا می‌شود). به هر حال، این رویه باید از طریق متضادش تکمیل شود، یعنی بازگونهٔ غیرمنتظرهٔ امر ذهنی از طریق نمایی عینی: در میانهٔ یک نمای دور که بدون ابهام به منزلهٔ نمایی ذهنی نشان داده می‌شود تماشاگر به‌ناگهان مجبور می‌شود اعتراف کند که هیچ سوژهٔ ممکنی درون فضای واقعیت دایجتیک وجود ندارد که بتوان نقطهٔ دید این نما را به او نسبت داد. بنابراین، در این‌جا، ما به بازگونهٔ سادهٔ امر عینی از طریق نمایی ذهنی درگیر نیستیم، بلکه در هنگام برساختن جایگاهی برای یک ذهنیت ناممکن، با ذهنیتی مواجه می‌شویم که دقیقاً عینیت را با سایهٔ شرارتی هیولاوار و دهشتناک، لکه‌دار و ملوث می‌سازد.

نوعی الهیات کاملاً الحادی در این‌جا قابل تشخیص است، که به طرز مخفیانه‌ای خود خالق اثر را به‌مثابهٔ شیطان تعیین هویت می‌کند (که از قبل، تز متعلق به کیش کاتاری الحادی[2] در فرانسهٔ قرن دوازدهم بوده است). موارد نمونه‌وار این ذهنیت ناممکن، نمایی ذهنی از جایگاه خود

---

1. resignification

۲. کاتاریسم نهضتی مذهبی بود که در قرون وسطی شکل گرفت. این نهضت از مانویت و آیین گنوسی ناشی شده بود، و نیز بسیاری از آرای مرقیون در آن انعکاس داشت. ــم.

«چیز» مرگبار به جانب صورت میخکوب‌شدهٔ کارآگاه آربوگاست در حال مرگ در روانی است، یا در پرندگان، نمای مشهور خدایگانی از سوختن خلیج بودگا، که سپس با ورود پرندگان به قاب، دلالتی مجدد می‌یابد و به درون نقطهٔ دید خود مهاجمان اهریمنی، ذهنیتمند (سوژه‌مند) می‌شود.

پایان‌های چندگانه

هنوز وجه سومی وجود دارد که وزن مخصوصی را به فیلم‌های هیچکاک می‌افزاید: یعنی پژواک ضمنی و پوشیدهٔ پایان‌های چندگانه. البته، مستندترین و واضح‌ترین نمونه در این خصوص توپاز[1] است: قبل از تصمیم‌گیری در بارهٔ پایان توپاز، چنان‌که می‌دانیم، هیچکاک دو پایان متفاوت و قابل جایگزینی دیگر را نیز فیلمبرداری کرد و به اعتقاد من کافی نیست بگوییم که او صرفاً مناسب‌ترین پایان را انتخاب کرد ــ پایانی که در واقع در فیلم هست به نوعی دو پایان دیگر را مسلم و بدیهی فرض می‌کند. با این سه پایان نوعی قیاس شکل می‌گیرد، به عبارت دیگر، گرانویل، جاسوس روسی (با بازی میشل پیکولی) با خودش می‌گوید «آن‌ها نمی‌توانند چیزی را به من ثابت کنند، من به‌سادگی می‌توانم این‌جا را به مقصد روسیه ترک کنم» (نخستین پایان کنار گذاشته شده)، «اما روس‌ها خودشان اکنون مرا نمی‌خواهند، من هم‌اکنون حتی برای آن‌ها هم خطرناکم، بنابراین، آن‌ها احتمالاً مرا خواهند کشت» (دومین پایان کنار گذاشته شده)؛ «بنابراین، چه کار می‌توانم بکنم اگر در فرانسه همچون یک جاسوس روسی فردی مطرودم و خود روسیه نیز دیگر مرا نمی‌خواهد؟ فقط می‌توانم خودم را بکشم...» ــ پایانی که در واقع انتخاب شد.

---

1. *Topaz*

نمونه‌های بسیار پالوده‌تری نیز از این حضور ضمنی پایان‌های جایگزین وجود دارد. صحنهٔ پایان‌بندی ملودرام قدیمی هیچکاک با نام اهل جزیرهٔ مان[1] (۱۹۲۹) نیز بعد از دو صحنه‌ای قرار می‌گیرد که می‌توان آن‌ها را پایان‌های جایگزین ممکنی در نظر گرفت (زن خودش را می‌کشد؛ عاشق هرگز باز نمی‌گردد). بدنام[2] که شاهکار هیچکاک است حداقل بخشی از تأثیر قدرتمندش را وامدار این واقعیت است که پایان‌بندی‌اش می‌تواند در برابر پس‌زمینهٔ حداقل دو نتیجهٔ ممکن دیگر دریافت شود؛ نتایجی که در درون اثر به‌مثابهٔ نوعی تاریخ جایگزین طنین‌انداز می‌شوند.(۷) در اولین طرح کلی داستان، آلیشیا در پایان فیلم به رستگاری می‌رسد اما دولین را از دست می‌دهد، زیرا او در هنگام نجات دادن آلیشیا از دست نازی‌ها کشته می‌شود. ایده این بود که این عمل فداکارانه تنش میان دولین، که ناتوان از ابراز عشق به آلیشیاست، و آلیشیا را، که ناتوان از درک خویش به مثابهٔ فردی لایق عشق است، حل کند: دولین عشقش را بدون گفتن واژه‌ها به او ابراز می‌کند، یعنی با مردن در راه نجات زندگی او.

در صحنهٔ نهایی آلیشیا را می‌بینیم که به گروه دوستان نوش‌خوارش در میامی بازگشته: اگرچه او بدنام‌تر از همیشه است، اما در قلبش خاطرهٔ مردی را دارد که عاشق او بوده و به خاطر او مرده و، چنان‌که هیچکاک در یادداشتی برای سلزنیک نوشت، «برای او این امر مثل این بود که به یک زندگی زناشویی و همراه با خوشبختی دست یافته باشد.» ــ در دومین نسخهٔ اصلی، نتیجه برعکس است؛ در این‌جا، ما از قبل ایدهٔ آرام‌آرام مسموم کردن آلیشیا به‌وسیلهٔ سباستین و مادرش را داریم. دولین با نازی‌ها رویاروی می‌شود و با آلیشیا فرار می‌کند، اما آلیشیا در جریان فرار می‌میرد. در پایان فیلم، دولین تنها در کافهٔ ریو، جایی که عادت داشت با

---

1. *The Manxman* 2. *Notorious*

آلیشیا ملاقات کند، می‌نشیند و می‌شنود که مردم در بارهٔ مرگ زن هرزه و خائن سباستین بحث می‌کنند. با این حال، نامه‌ای که او در دست دارد تقدیرنامه‌ای از طرف رئیس‌جمهور ترومن است که شجاعت آلیشیا را پاس می‌دارد. دولین نامه را در جیب می‌گذارد و نوشیدنی‌اش را تمام می‌کند... . بالاخره، نسخه‌ای که می‌دانیم به آن رسیدند، پایانی دارد که به طور ضمنی حاکی از آن است که دولین و آلیشیا ازدواج کرده‌اند. سپس هیچکاک این پایان را رها کرد تا با نکته‌ای تراژیک‌تر در بارهٔ سباستین، که حقیقتاً عاشق آلیشیا بود و برای روبرو شدن با خشم مرگبار نازی‌ها تنها رها می‌شود، فیلم را به پایان برساند.

نکته این است که هر دو پایان جایگزین (مرگ دولین و آلیشیا) به‌منزلهٔ نوعی پس‌زمینهٔ خیالپردازانه برای عملی که ما روی پرده می‌بینیم درون متن فیلم تنیده شده‌اند: اگر بناست آن‌ها زوجی را تشکیل دهند، هر دو باید «مرگی نمادین» را متحمل شوند، به این ترتیب پایان خوش از ترکیب دو پایان تلخ حاصل می‌شود، به عبارت دیگر، دو سناریوی خیالپردازانهٔ جایگزین هستند که پایان‌بندی فیلم را، چنان‌که در واقع می‌بینیم، رقم می‌زنند. این ویژگی به ما اجازه می‌دهد که هیچکاک را در زمرهٔ آن دسته از هنرمندان قرار دهیم که آثارشان پیش‌درآمد جهان دیجیتال امروز است. به عبارت دیگر، تاریخنگاران هنر، اغلب به پدیده‌ای توجه می‌کنند که در آن، فرم‌های هنری قدیمی مرزهای خودشان را گسترش می‌دهند و از رویه‌هایی استفاده می‌کنند که، حداقل در نگاه پس‌نگرانهٔ ما، به نظر می‌رسد به جانب فناوری جدیدی اشاره می‌کند که قادر خواهد بود به مثابهٔ «همبستهٔ عینی»[1] مناسب و طبیعی‌تر زندگی عمل کند، تجربه‌ای که فرم‌های قدیمی کوشیدند تا از طریق آزمایشگری «افراطیشان» بیان کنند.

---

1. objective correlative

سری کاملی از رویه‌های روایتی در رمان‌های قرن نوزدهم نه‌تنها خبر از سینمای روایتی متعارف می‌دهند (مانند استفادهٔ ظریف از «فلاش‌بک» در [آثار] امیلی برونته یا «برش متقاطع» و «نماهای نزدیک» در [آثار] دیکنز)، بلکه بعضی اوقات حتی یادآور سینمایی مدرنیستی نیز هستند (مثل استفاده از فضای خارج از قاب در مادام بواری[1]) ــ گویی دریافت جدیدی از زندگی پیشاپیش در این آثار وجود داشته است، اما هنوز در تلاش و تقلا برای یافتن وسایل مناسب پیکربندی[2] بوده تا این‌که بالاخره آن را در سینما یافته است. بنابراین، در این‌جا با تاریخمندی[3] نوعی از پیش‌بینی آینده مواجهیم: تنها زمانی که سینما در این‌جا و در حال توسعهٔ رویه‌های متعارفش باشد، واقعاً می‌توانیم به منطق روایتی رمان‌های سترگ دیکنز یا [رمان] مادام بواری دست یازیم.

اما آیا واقعاً امروز ما در حال روی کردن به آستانه‌ای همساخت نیستیم: «تجربهٔ زندگی» جدیدی در هوا موج می‌زند، دریافتی از زندگی که فرم روایت خطی را درهم می‌شکند و زندگی را به مثابهٔ جریانی متشکل از فرم‌های گوناگون به نمایش در می‌آورد. حتی در قلمرو علوم «سخت» (مانند فیزیک کوانتوم و تفسیر چندگانه‌اش از واقعیت، یا تصادفی تمام‌عیار که چرخشی را به جانب تطور واقعی در زندگی روی زمین موجب می‌شود ــ چنان‌که استیون جی گولد[4] در زندگی شگفت‌انگیز[5] خود اعلام می‌دارد،[8] فسیل‌های برگس شیل شاهدی بر آنند که چگونه یک حرکت تطوری ممکن است به تغییری کاملاً متفاوت بدل شود) نیز به نظر می‌رسد که ما تحت سیطرهٔ ماهیت تصادفی بودن زندگی و نسخه‌های جایگزین واقعیت قرار داریم.

---

1. *Madame Bovary*
2. articulation
3. historicity
4. Stephen Jay Goold
5. *Wonderful Life*

از آن‌جا که زندگی مجموعه‌ای از سرنوشت‌های چندگانهٔ موازی است که متقابلاً بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند و به طور سرنوشت‌سازی تحت تأثیر رویارویی‌های تصادفی بی‌معنا قرار می‌گیرند، نقاطی هستند که در آن‌ها یک سِری سرنوشت با سری دیگری برخورد یا درهم مداخله می‌کنند (بنگرید به برش‌های کوتاه[1] ساختهٔ رابرت آلتمن)، یا نسخه‌ها/نتیجه‌های متفاوت همان طرح اصلی به طرز تکرارشونده‌ای اجرا می‌شوند (مانند فیلمنامه‌های ملهم از نظریهٔ «جهان‌های موازی» یا «دنیاهای ممکن جایگزین» از قبیل تصادف محض،[2] زندگی دوگانهٔ ورونیک[3] و قرمز[4] کیشلوفسکی؛ حتی تاریخنگاران «جدی» خودشان اخیراً نوعی کتاب تاریخ مجازی تهیه کرده‌اند که خوانشی از رویدادهای سرنوشت‌ساز دوران جدید را، از پیروزی کرامول بر استوارت و جنگ استقلال آمریکا گرفته تا فروپاشی کمونیسم، استوار بر محور تصادف‌های پیش‌بینی‌ناپذیر و، بعضی مواقع حتی، غیرممکن دانسته‌اند).(۹)

این دریافت از واقعیت‌ها، به عنوان یکی از نتایج ممکن ــ و اغلب حتی نه محتمل‌ترین آن‌ها ــ از موقعیتی «باز» منتج می‌شود که این مفهوم که سایر نتایج ممکن به‌سادگی ابطال نشده‌اند، مرتباً واقعیت «حقیقی» ما را به‌مثابهٔ شبحی از آنچه ممکن بود اتفاق بیفتد می‌نمایاند و تحت سیطره خود می‌گیرد و واقعیت ما را به جایگاهی بی‌نهایت شکننده و تصادفی منتقل می‌کند؛ به هر روی چنین وضعیتی، تنافرهایی محض با اشکال روایتی «خطی» غالب سینما و ادبیات ما هستند که به نظر می‌رسد مستلزم مدیوم هنری جدیدی هستند که در قالب آن دیگر این اَشکال جدید نوعی تندروی یا افراط نامتعارف محسوب نمی‌شوند، بلکه اصولاً حالت

---

1. *Shortcuts* (یا «میانبرها»)
2. *Blind Chance*
3. *Double Life of Veronique*
4. *Red*

«صحیح» عملکرد آن هستند. مفهوم خلقت نیز به موازات این تجربهٔ جدید از دنیا تغییر می‌کند: این امر دیگر تعیین‌کنندهٔ «عمل مثبت» وضع نظمی جدید نیست، بلکه «حالتی منفی» است از انتخاب، از محدود کردن امکانپذیری‌ها، از ارجح دانستن یک گزینه به بهای همهٔ موارد دیگر. ممکن است بتوان این‌طور استدلال کرد که فوق‌متن سایبراسپیس[1] همین مدیوم جدید است که در آن این تجربهٔ زندگی مناسب‌ترین همبستهٔ عینی‌اش را که «طبیعی» نیز هست خواهد یافت، به این ترتیب دوباره تنها از طریق ظهور فوق‌متن سایبراسپیس است که ما به‌راستی می‌توانیم به آنچه در واقع هدف آلتمن و کیشلوفسکی و، همچنین به نحو ضمنی، هیچکاک بوده است دست یازیم.

بازسازی ایدئال

منظور از بازسازی ایدئال شاید این است که بازسازی درخورِ فیلمی از هیچکاک چگونه می‌تواند باشد. تلاش برای تقلید از سنتوم‌های هیچکاکی کوششی است که پیشاپیش محکوم به شکست است؛ بازسازی همان روایت هم به نتیجه‌ای مانند «شکسپیر به زبان ساده» منجر خواهد شد. به این ترتیب، تنها دو راه باقی می‌ماند. یکی از این راه‌ها همان کاری است که گاس ون سنت در ساخت فیلم روانی انجام داد و، به طرز متناقض‌نمایی، مایلم آن را شاهکاری شکست‌خورده بدانم تا شکستی ساده و معمولی.

ایدهٔ بازسازی دقیقاً قاب به قاب، ایده‌ای است مبتنی بر نبوغ ولی، به نظر من، مشکل این بود که فیلم به اندازهٔ کافی در این جهت حرکت نکرد. حق این است که فیلم تلاش کند به تأثیر مرموز و ناشناختهٔ نسخهٔ المثنی

---

1. cyberspace hypertext

دست یابد: فیلمبرداری منظم و دقیق همان فیلم، تفاوت را بسیار فاحش‌تر می‌کند. همه چیز دقیقاً همانند نسخهٔ اصلی می‌شود، همان نماها، زاویه‌های دوربین، دیالوگ‌ها و، با وجود این، به دلیل این همسانی بسیار زیاد، ما به طور بسیار قدرتمندی این تجربه را احساس می‌کنیم که با فیلمی کاملاً متفاوت مواجهیم. این شکاف از طریق تفاوت‌های جزئی به‌زحمت قابل تشخیص در بازیگری، و نیز در انتخاب بازیگران، انتخاب رنگ و اموری از این دست خود را نشان می‌دهد.

مهم‌تر از همه، برخی صحنه‌ها به دلیل تغییر در قاب‌بندی دقیق هیچکاک به کلی ضایع شده و تأثیرشان به طور کامل از دست رفته است (مانند صحنه‌ای کلیدی که در آن ماریون پس از ترک محل کارش با پول، در خانه برای فرار آماده می‌شود). بازسازی‌هایی که خود هیچکاک انجام می‌داد (دو نسخه از مردی که زیاد می‌دانست و همین طور خرابکار در قیاس با شمال از شمال غربی) به این موضوع اشاره می‌کنند: اگرچه روایت بسیار مشابه است، اما اقتصاد لیبیدویی (شهوانی) زیرساختی در هر کدام از بازسازی‌های بعدی به طور کامل متفاوت است، گویی همسانی در جهت رسیدن به هدف «تأکید بر تفاوت» عمل می‌کند.(۱۰)

دومین راه [برای بازسازی درخور] یکی از آن سناریوهای جایگزین، با حرکتی از نظر استراتژیک بسیار محاسبه‌شده است؛ سناریویی که در لایه‌های زیرین اثری قرار دارد که توسط هیچکاک واقعاً و در نهایت ساخته شد، مانند بازسازی بدنام به این صورت که اینگرید برگمن به‌تنهایی نجات می‌یابد. این روش می‌تواند راهی درخور برای بزرگداشت هیچکاک در مقام هنرمندی باشد که به عصر ما تعلق دارد.

شاید، بیش از ادای احترام دی پالما و سایر کارگردان‌ها به هیچکاک در ساخت فیلم‌هایشان، صحنه‌هایی که چنان بازسازی درخوری را انجام

می‌دهند در جاهایی غیرمنتظره یافت می‌شوند، مانند [فیلم] مکالمه[1] فرانسیس فورد کاپولا، که مشخصاً کارگردانی هیچکاکی نیست، و صحنه‌ای از آن که در اتاق هتل یا محل جنایت می‌گذرد. کارآگاه اتاق را با نگاه خیرهٔ هیچکاکی وارسی می‌کند، مانند کاری که لیلا و سام با اتاق ماریون در متل می‌کنند، با رفتن از اتاق خواب اصلی به حمام و در آن‌جا تمرکز کردن بر روی توالت و دوش. این تغییر مسیر نگاه از دوش (که در آن‌جا هیچ اثری از جنایت نیست، و همه چیز تمیز و پاک است) به کاسهٔ توالت، آن را تا سطح ابژهٔ هیچکاکی ارتقا می‌دهد که نگاه خیرهٔ ما را به خود جذب می‌کند، و ما را با پیش‌هشدارش در بارهٔ وحشتی بیان‌ناپذیر مسحور می‌سازد و، به این ترتیب، این تغییر مسیر نگاه بسیار حیاتی و سرنوشت‌ساز می‌شود (به یاد آورید جدال هیچکاک با ادارهٔ سانسور را برای این‌که اجازه دهند نمایی از درون توالت بگیرد که از آن‌جا سام یک تکه کاغذپاره برمی‌دارد که در آن ماریون مقدار پول‌هایی را که خرج کرده، نوشته است و شاهدی است بر این که او در آن‌جا بوده است).

بعد از یک سری ارجاع‌های آشکار به روانی در بارهٔ دوش (سریع بازکردن پرده، وارسی سوراخ در سینک)، کارآگاه بر نشستنگاه توالت (که علی‌الظاهر شسته شده است) متمرکز می‌شود، سیفون را می‌کشد و، بعد از آن، لکه آشکار می‌شود، گویی از ناکجا، خون و سایر آثار جنایت بر لبهٔ کاسهٔ توالت سرریز می‌شوند. این صحنه، نوعی بازخوانی روانی از درون مارنی[2] (با لکهٔ قرمزی که پرده را آشفته و تار می‌کند) است که شامل عناصر اصلی جهان هیچکاکی است: این صحنه واجد ابژهٔ هیچکاکی است که گونه‌ای تهدید نامشخص را تجسم می‌بخشد و به مثابهٔ حفره‌ای به درون بُعد ورطه‌مانند دیگر عمل می‌کند (آیا کشیدن سیفون توالت در

---

1. *Conversation* 2. *Marnie*

این صحنه، مانند فشار دادن دکمهٔ اشتباهی نیست که در رمان‌های علمی-تخیلی کل جهان را از بین می‌برد؟)؛ این ابژه را که به طور همزمان سوژه را جذب و دفع می‌کند، می‌توان نقطه‌ای در نظر گرفت که از جایگاه آن، مجموعهٔ مورد بازرسی، نگاه خیره را باز می‌گردانند (آیا این‌طور نیست که قهرمان به طریقی به وسیلهٔ کاسهٔ توالت نگریسته شده است؟)؛ و بالاخره، کاپولا سناریوی جایگزین خود توالت را به عنوان جایگاه غایی معما تحقق می‌بخشد.

آنچه این بازسازی کوچک از یک صحنه را چنان مؤثر می‌سازد این است که کاپولا عامل ممنوعیت در روانی را به حال تعلیق در می‌آورد: تهدید منفجر می‌شود، دوربین خطری را که در روانی در هوا تاب می‌خورد نشان می‌دهد، تودهٔ خون‌آلود آشوبزا از درون توالت فوران می‌کند.[۱۱] (و آیا باتلاق پشت خانه که نورمن ماشین‌های مملو از اجساد قربانیانش را به آن‌جا می‌کشاند، نوعی استخر غول‌آسای مدفوع نیست که، به این ترتیب، می‌توان گفت که او به نوعی با کشیدن سیفون، ماشین‌ها را به درون توالت می‌فرستد. لحظهٔ مشهور ظاهر شدن نگرانی در چهره‌اش، زمانی که ماشین ماریون برای مدت چند ثانیه از فرورفتن در باتلاق باز می‌ماند در واقع نشانه‌ای از این نگرانی است که توالت آثار جنایت ما را تبلعیده است. به این ترتیب، درست آخرین نمای روانی، که در آن می‌بینیم که ماشین ماریون از باتلاق بیرون کشیده می‌شود، نوعی معادل هیچکاکی برای ظاهر شدن مجدد خون از درون کاسهٔ توالت است. کوتاه سخن این‌که، این باتلاق نمونه‌ای دیگر از مجموعه نقاط ورود به جهان اسفل پیشا-وجودی است.)

و آیا همان ارجاع به عامل جهان اسفل پیشا-وجودی همچنین در صحنهٔ پایانی سرگیجه وجود ندارد؟ در دوران پیشا-دیجیتال، زمانی که

نوجوان بودم، به خاطر دارم که نسخهٔ بی‌کیفیتی از سرگیجه را دیدم. آخرین ثانیه‌های آن عملاً از دست رفته بود، به این ترتیب فیلم دارای پایانی خوش به نظر می‌رسید، اسکاتی با جودی آشتی می‌کرد، او را می‌بخشید و به عنوان یار قبولش می‌کرد، و هر دو پرشور و هیجان همدیگر را در آغوش می‌کشیدند... . به اعتقاد من چنان پایانی آن‌قدر که به نظر می‌رسد تصنعی نیست: بلکه در پایان واقعی [فیلم] است که ظاهر شدن ناگهانی مادر مقدس از پایین پلکان به‌مثابهٔ نوعی «دستی از غیب» منفی عمل می‌کند، نوعی تجاوز ناگهانی که به هیچ طریق مناسبی درون منطق روایتی، دلیلی برایش وجود ندارد، و از پایانی خوش جلوگیری می‌کند.(۱۲) راهبه از کجا ظاهر می‌شود؟ از همان قلمرو پیشا-وجودی سایه‌ها که از آن‌جا خود اسکاتی مخفیانه مادلین را در گلفروشی نظاره می‌کرد.(۱۳) ارجاع به این قلمرو پیشا-وجودی است که به ما اجازه می‌دهد به صحنهٔ گوهرین[1] هیچکاکی که هرگز فیلمبرداری نشد نزدیک شویم ــ دقیقاً به دلیل آن‌که [این صحنه] قالب بنیادین کار او را مستقیماً نمایش می‌دهد، فیلمبرداری آن به طور واقعی بی‌شک تأثیری مبتذل و حاکی از کج‌سلیقگی ایجاد می‌کرد. این است آن صحنه‌ای که هیچکاک می‌خواست در شمال از شمال غربی بگنجاند، چنان‌که در گفتگوهای تروفو با استاد آمده است:

> می‌خواستم دیالوگی طولانی میان کری گرانت و یکی از کارگران کارخانه ــ در یک کارخانهٔ اتومبیل‌سازی فورد ــ بگنجانم در حالی که آن‌ها کنار خط تولید قدم می‌زنند. پشت سر آن‌ها ماشینی قطعه به قطعه در حال مونتاژ شدن است. در نهایت، ماشینی که آن‌ها شاهد بوده‌اند از سوار کردن پیچ و مهره‌های ساده ساخته می‌شود و پر از بنزین و روغن، کاملاً آماده است که از خط تولید بیرون بیاید. دو مرد به هم نگاه می‌کنند و

---

1. *quintessential*

می‌گویند: شگفت‌انگیز نیست! سپس آن‌ها در ماشین را باز می‌کنند و جسدی بیرون می‌افتد.(۱۴)

این جسد از کجا ظاهر شد و سقوط کرد؟ ایضاً، دقیقاً از همان خلائی که اسکاتی در گلفروشی، مادلین را نظاره می‌کرد ــ یا، از همان خلائی که در [فیلم] مکالمه، خون ظاهر می‌شود. (ممکن است این نکته نیز به ذهن خطور کند که آنچه ما در این نمای طولانی می‌توانستیم ببینیم واحد اولیهٔ فرایند تولید است ــ به این ترتیب آیا جسدی که آن‌گونه معماوار از ناکجایی بیرون می‌افتد معادل دقیقی برای ارزش افزوده نیست که در جریان فرایند تولید در «ناکجایی آن بیرون» تولید می‌شود؟)

این ارتقای تکان‌دهندهٔ پست‌ترین امر احمقانه (آن پشت و پسله‌ای که مدفوع ناپدید می‌شود) تا سطح امر والای متافیزیکی شاید یکی از راز و رمزهای هنر هیچکاک باشد. آیا امر والا بعضی اوقات بخشی از معمولی‌ترین تجربه‌های روزمرهٔ ما نیست؟ زمانی که در وسط انجام دادن کاری ساده (مثلاً بالا رفتن از تعداد زیادی پله) با خستگی غیرمنتظره‌ای از پای می‌افتیم، ناگهان چنین به نظر می‌رسد که گویی هدف ساده‌ای که می‌خواهیم به آن برسیم (رسیدن به بالای پله‌ها) با حائلی ناشناخته و مرموز از ما جدا می‌شود و، به این ترتیب، به ابژه‌ای متافیزیکی تبدیل می‌شود که برای همیشه خارج از دسترس ماست؛ گویی چیزی وجود دارد که برای همیشه ما را از انجام دادن آن باز می‌دارد... و قلمروی که مدفوع پس از آن‌که سیفون توالت راکشیدیم در آن ناپدید می‌شود به واقع استعاره‌ای است از امر متعالی هولناکی که در ورای آشوب ازلی پیشا-وجودی، چیزها در درون آن ناپدید می‌شوند. ما به طور عقلایی می‌دانیم که چه بر سر مدفوع می‌آید، با وجود این رمز و رازی خیالی در برابر آن سرسختی به خرج می‌دهد و سماجت می‌کند ــ مدفوع به عنوان

چیز اضافه‌ای باقی می‌ماند که با واقعیت روزمرهٔ ما تناسبی ندارد، و لاکان به‌درستی ادعا می‌کرد که ما در لحظه‌ای از حیوانات به انسان‌ها گذار می‌کنیم که در آن حیوان در بارهٔ این‌که با مدفوعش چکار کند با مشکل مواجه می‌شود، لحظه‌ای که مدفوع به چیز اضافه‌ای تبدیل می‌شود که او را آزار می‌دهد.(۱۵)

بنابراین، امر واقعی در این صحنه از فیلم مکالمه اساساً چیزهای هولناک و مهوّعی نیست که مجدداً از درون کاسهٔ توالت ظاهر می‌شوند، بلکه خود حفره است، شکافی که به منزلهٔ گذرگاهی به جانب نظم هستی‌شناختی متفاوتی عمل می‌کند.

مشابهت میان کاسهٔ توالت خالی قبل از آن‌که بقایای قتل دوباره درون آن ظاهر شود و «مربع سیاه روی سطح سفید» مالویچ در این‌جا مشخص است: آیا نگاهی از بالا به درون کاسهٔ توالت تقریباً همان طرح بصری مینی‌مالیستی را بازتولید نمی‌کند، مربعی سیاه (یا حداقل تیره‌تر) از آب، که درون سطح سفید خود کاسهٔ توالت قاب‌بندی شده است؟ ما البته می‌دانیم مدفوعی که ناپدید می‌شود جایی درون شبکهٔ فاضلاب قرار دارد ـ آنچه در این‌جا امر واقعی محسوب می‌شود حفرهٔ جایگاه‌شناختی[1] یا پیچشی است که فضای واقعیت ما را انحنا می‌بخشد، به نحوی که مدفوع را در حال ناپدید شدن درون بُعدی جایگزین که بخشی از واقعیت روزمرهٔ ما نیست، دریافت / تخیل می‌کنیم.

وسواس هیچکاک در شستن و تمیز کردن حمام یا توالت بعد از استفاده، مشهور است،(۱۶) و مشخص است که پس از قتل ماریون، زمانی که او می‌خواهد توجه ما را از تشخیص نورمن [به عنوان قاتل] منحرف کند، این کار را با نمایشی طولانی از فرایند دقیق تمیز کردن و شستن حمام

---

1. topological

نشان می‌دهد ــ این، شاید صحنهٔ کلیدی فیلم است، صحنه‌ای که رضایتی عمیق و مرموز را در خصوص درست انجام شدن کار، این‌که چیزها به وضعیت طبیعی باز می‌گردند، و موقعیتی را که دوباره پس از مهار اوضاع به دست آمده است، و این‌که رد پای جهان هولناک مردگان پاک شده است نشان می‌دهد.

آدمی وسوسه می‌شود این صحنه را در پس‌زمینهٔ سخن مشهور قدیس توماس آکوئیناس تفسیر کند، سخنی که بر اساس آن فضیلت (یعنی راهی صحیح برای به انجام رساندن یک عمل) همچنین می‌تواند در خدمت مقاصد شرارتبار قرار گیرد:

> انسان می‌تواند دزد، قاتل یا کلاهبرداری بی‌نقص و تمام‌عیار باشد و، در عین حال، عملی شریرانه را به طریقی «با فضیلت» به انجام برساند.

صحنهٔ تمیز کردن حمام در روانی ثابت می‌کند که چگونه تکاملی در سطح امور «پست» می‌تواند به طرز نامحسوسی هدفی «متعالی» را تحت تأثیر قرار دهد: کمال فضیلتمند نورمن در تمیز کردن حمام، البته در خدمت مقصود شریرانهٔ پاک کردن آثار جنایت است؛ با این حال، دقیقاً این کمال، صرف وقت و نظم و دقت عمل او، ما تماشاگران را چنان می‌فریبد که پیش خود بپنداریم اگر کسی چنین با فضیلت و به کمال، کارش را انجام دهد، باید در تمامیت وجودش انسانی خوب و همدلی‌برانگیز باشد.

کوتاه سخن این‌که، کسی که حمام را چنان با نظم و دقت تمیز می‌کند که نورمن این کار را انجام می‌دهد، به‌رغم سایر ویژگی‌های کوچکش واقعاً ممکن نیست بد باشد... (یا برای آن‌که حتی کنایه‌آمیزتر گفته باشیم، در کشوری که نورمن آن را اداره می‌کند، قطعاً قطارها سر وقت و بدون تأخیر خواهند بود!) هنگامی که اخیراً در حال تماشای این صحنه بودم، با عصبانیت به خودم گفتم حمام به‌درستی تمیز نشده است ــ دو لکهٔ

کوچک روی لبهٔ وان باقی مانده است! تقریباً نزدیک بود فریاد بکشم: هِی، هنوز کار تمام نشده، کار را به‌درستی تمام کن! آیا این‌طور نیست که در این حالت روانی به دریافت ایدئولوژیک امروز اشاره می‌کند که در آن خود کار (کار یدی در مقابل فعالیت «نمادین»)، و نه مسائل جنسی، به پایگاه وقاحت مبتذل و بی‌شرمانه‌ای برای پنهان ماندن از چشم جامعه تبدیل شده است؟ سنتی که به [اپرای] *Rheingold* واگنر و [فیلم] متروپلیس[1] لانگ برمی‌گردد، سنتی که در آن فرایند کار کردن در زیرزمین اتفاق می‌افتد، درون غارهای تاریک، و امروزه به [کار کردن] میلیون‌ها کارگر گمنامی ختم می‌شود که در کارخانه‌های جهان سوم عرق می‌ریزند، از گولاگ‌های چینی گرفته تا خطوط تولید برزیل و اندونزی که با نامرئی بودن اینان، جهان غرب می‌تواند خود را متقاعد کند که در بارهٔ «طبقهٔ کارگر در حال ناپدید شدن» زر بزند و ژاژخایی کند.

اما آنچه در این سنت، حیاتی و سرنوشت‌ساز است معادل بودن کار با جنایت است، یعنی این ایده که کار طاقت‌فرسا، در اصل و ریشهٔ خود فعالیت جنایتکارانهٔ توهین‌آمیز و بی‌شرمانه‌ای است که باید از چشم جامعه پنهان نگاه داشته شود. یگانه جایی که در فیلم‌های هالیوودی می‌توانیم فرایند تولید را با همهٔ سختی و دشواری‌اش ببینیم زمانی است که قهرمان اکشن وارد قلمرو مخفی رئیس جنایتکاران می‌شود و در آن‌جا پایگاهی را کشف می‌کند که در آن کار سخت و طاقت‌فرسا انجام می‌شود. (تقطیر و بسته‌بندی مواد مخدر، درست کردن موشکی که نیویورک را نابود خواهد کرد...). زمانی که، در فیلمی جیمز باندی، رئیس جنایتکاران، پس از دستگیری باند، معمولاً او را به تماشای قسمت‌های مختلف کارخانهٔ غیرقانونی‌اش می‌برد، آیا در این زمان نیست که هالیوود نزدیک‌ترین

---

1. *Metropolis*

حالت ممکنش را نسبت به ارائهٔ افتخارآمیز سوسیالیست ـ رئالیست تولید در یک کارخانه پیدا می‌کند؟[۱۷] و کارکرد مداخلهٔ باند، البته، منفجر کردن این پایگاه تولیدی به کمک ترقه است و، به این ترتیب، به ما اجازه می‌دهد به‌صورت ظاهر روزانهٔ زندگیمان در دنیایی با «طبقهٔ کارگر در حال ناپدید شدن» برگردیم.

و ضمناً آیا همان نگرش مبتنی بر همانندسازی زورکی به‌رغم خواست و ارادهٔ شخصی، به‌روشنی در آن دسته از نظریه‌پردازان دست‌چپی سینما که به طریقی مشابه مجبور به دوست داشتن هیچکاک می‌شوند، و نیز مجبور به این‌که به طریقی لیبیدویی با او همذات‌پنداری کنند، قابل مشاهده نیست؟ به‌رغم آن‌که آن‌ها به‌خوبی آگاهند که، بر اساس مقیاس‌های متعارف شایستگی سیاسی، کار او به‌مثابهٔ مجموعه‌ای از گناهان تعبیر می‌شود (وسواس همراه با نظافت و کنترل، زنان بر مبنای تصویری مردانه خلق می‌شوند و...). من هرگز شرح متداول نظریه‌پردازان دست‌چپی را که هیچ نکتهٔ گفتنی‌ای ندارند جز دوست داشتن هیچکاک، متقاعدکننده نیافتم: بله، دنیای او مردسالار است، اما در عین حال رخنه‌ها و نقص‌های مردسالاری را آشکار می‌سازد و گویی آن را از درون براندازی می‌کند. من فکر می‌کنم بعد اجتماعی ـ سیاسی فیلم‌های هیچکاک باید در جایی دیگر جستجو شود.

بگذارید دو بستار را در انتهای روانی در نظر بگیریم ـ نخست روانپزشک، داستان را به صورتی مغلق بیان می‌کند، سپس نورمن ـ مادر، خودش مونولوگ نهایی را بر زبان می‌آورد: «من حتی یک حشره را هم آزار نداده‌ام!» این شقاق میان دو بستار در بارهٔ بن‌بست سوژه‌مندی معاصر، بیش از یک دوجین مقاله در زمینهٔ نقادی فرهنگی حرف برای گفتن دارد. به عبارت دیگر، ممکن است به نظر برسد که ما با آن شقاق

معروف میان دانش تخصصی و جهان‌های خودباورانهٔ[1] شخصیمان مواجهیم، که امروزه بسیاری از منتقدان اجتماعی چنین مسئله‌ای را تقبیح می‌کنند: عقل سلیم، یا همان مجموعه‌ای مشترک از مفروضات بدیهی در بارهٔ اخلاقیات، به آهستگی در حال فروپاشی و زوال است و آنچه دست ما را می‌گیرد از یک سو، زبان اُبژه‌ای‌شدهٔ متخصص‌ها و دانشمندان است که دیگر قابل ترجمه به زبان مشترک قابل دسترسی و فهم همگان نیست، اما در درون آن هدیه‌ای وجود دارد در قالب فرمول‌های بتواره‌شده‌ای که هیچ کس واقعاً آن‌ها را نمی‌فهمد، اما امر خیالی عامه‌پسند و هنری ما را شکل می‌دهند (مانند سیاه‌چاله‌ها، بیگ‌بنگ یا انفجار عظیم آغازین، ابررشته‌ها، نوسان کوانتومی و...)؛ و از سوی دیگر، انبوهی از سبک‌های زندگی که آدمی نمی‌تواند آن‌ها را به یکدیگر ترجمه کند، همهٔ آن کاری که می‌توانیم انجام دهیم امن کردن اوضاع برای همزیستی مسالمت‌آمیز و رواردارانهٔ آن‌ها در جامعه‌ای چندفرهنگی است.

شمایل سوژهٔ امروزی شاید مثلاً یک برنامه‌نویس کامپیوتری هندی باشد که در طول روز در تخصصش از همگان بهتر و جلوتر است در حالی که عصرهنگام، موقع برگشتن به خانه، شمعی برای الههٔ محلی هندو روشن می‌کند و به تقدس گاو احترام می‌گذارد.

با این حال، با نگاهی دقیق‌تر، به‌زودی آشکار می‌شود که چگونه این تقابل در پایان روانی جابجا شده است: روانپزشک است که در مقام نمایندهٔ دانش ابژه‌ای سرد و بی‌روح، به طریقی متعهدانه و تقریباً گرم و انسانی سخن می‌گوید. توضیحات او پر است از تیک‌های شخصی و حالت‌های همدلی‌برانگیز ـ در حالی که نورمن، که درون دنیای خصوصی‌اش منزوی است، دیگر خودش نیست، بلکه به طور کامل به

1. solipsistic

تملک موجودیت روانی دیگری، یعنی روح مادر، در آمده است. این تصویر نهایی از نورمن مرا به یاد شیوهٔ فیلمبرداری سریال‌های آبکی در مکزیک می‌اندازد: به دلیل برنامهٔ زمان‌بندی فوق‌العاده فشرده (استودیو باید هر روز نیم ساعت برنامهٔ آمادهٔ پخش تولید کند) بازیگران زمانی در اختیار ندارند که از قبل دیالوگ‌هایشان را یاد بگیرند، به این ترتیب به‌سادگی درون گوش آن‌ها یک دریافت‌کنندهٔ کوچک صدا پنهان می‌کنند و مردی در اتاقک پشت‌صحنه به‌سادگی دستورهایی مبنی بر آن‌که چه‌کاری باید انجام دهند، می‌خواند (چه کلماتی را باید بگویند، چه کنش‌هایی را باید انجام دهند). این بازیگران آموزش می‌بینند که این دستورها را بلادرنگ و بدون تأخیر اجرا کنند. و نورمن در انتهای روانی به همین شکل است و همچنین می‌تواند درس خوبی باشد برای آن دسته از «زمانهٔ نو»[1] ای‌ها: بسیار خوب، ما نتیجهٔ نهایی را در نورمن می‌بینیم که در پایان روانی به‌راستی نقش حقیقی‌اش را شناخته است.

اگر نورمن با صدای عجیب مادرش شروع به حرف زدن می‌کند، این اصلاً گناه او نیست. بهایی که من باید بپردازم تا واقعاً به خویشتن خویشم، یعنی سوژه‌ای غیرمنقسم، تبدیل شوم، بیگانگی کامل و تبدیل شدنم به دیگری از حیث خویشتن خویشم است: مانع در برابر هویت شخصی[2] کامل من دقیقاً وضعیت خود-بودی[3] من است.

---

۱. New agers: زمانهٔ نو اصطلاحی برای جامعهٔ معاصر مغرب‌زمین در دوران پسامدرن است که برای مصالحه با فرهنگ سرمایه‌داری پسین در این دوران و مثلاً بافتن پادزهری برای مشکلاتش، به حکمت‌های باستانی از قبیل بودیسم و هندوئیسم و عرفان‌های مشرق‌زمینی روی آورده است. اینان ادعا می‌کنند که ما باید نقاب‌های اجتماعی را فرو اندازیم و ژرف‌ترین نفس‌های حقیقیمان را آزاد کنیم. ـ م.

2. self-identity 3. self-hood

وجه دیگر همین ستیزه‌گری در بارهٔ معماری است: همچنین می‌توان نورمن را سوژه‌ای در نظر گرفت که میان دو خانه شقاق یافته است، یکی مثل افقی مدرن و دیگری خانهٔ مادر که گوتیک و عمودی است. او همیشه در حال دویدن میان این دو است و هرگز جایگاه مناسبی برای خودش پیدا نمی‌کند. در انتهای فیلم، زمانی که او به طور کامل با مادر همذات‌پنداری می‌کند، بالاخره خانه‌اش را پیدا می‌کند.

در آثار مدرنی مانند روانی، این شقاق هنوز قابل مشاهده است در حالی که هدف اصلی معماری پسامدرن امروز غامض و در پردهٔ ابهام جلوه دادن آن است. کافی است به شهرسازی جدید و بازگشتش به خانه‌های کوچک با حال و هوای خانوادگی در شهرهای کوچک، همراه با ایوان‌هایی مقابل خانه نگاهی بیندازیم که بازآفرینی حال و هوای گرم و صمیمی اجتماعی محلی است. واضح است که، این نوع معماری، به مثابهٔ ایدئولوژی در ناب‌ترین شکلش است که راه‌حلی خیالی (اگرچه واقعی، یعنی مادّیت‌یافته در خصلت واقعی بودن خانه‌هاست) برای یک بن‌بست اجتماعی واقعی ارائه می‌دهد که هیچ ارتباطی به معماری ندارد و به‌تمامی به پویایی‌های مربوط به سرمایه‌داری متأخر مربوط است.

موردی مبهم‌تر از همان ستیزه‌گری را می‌توان در کار فرانک گری[1] دید. چرا او این قدر مورد پسند عامه و یک چهرهٔ کالت حقیقی است؟ او به عنوان مبنا، یکی از دو قطب ستیزه‌گری، یعنی خانهٔ مدل قدیمی خانوادگی یا یک ساختمان مدرن مرکب از بتن و شیشه، را می‌گیرد و سپس یا آن را به نوعی اعوجاج آنامورفیک کوبیستی (زوایای منحنی‌شکل دیوارها و پنجره‌ها و غیره) تبدیل می‌کند یا خانهٔ خانوادگی

1. Frank Gehry

قدیمی را با مکملی مدرنیستی ترکیب می‌کند. در چنین موردی، چنان‌که فردریک جیمسون اشاره می‌کند، نقطهٔ کانونی، مکانی (اتاق) است که در محل تقاطع دو فضا واقع می‌شود.

کوتاه سخن این‌که، آیا گری در معماری همان کاری را انجام نمی‌دهد که سرخپوستان کادو-وئو (در توصیف درخشان لوی استروس در کتاب گرمسیرنشینان غمگین[1]) تلاش می‌کردند تا با صورت‌های خالکوبی‌شده‌شان به آن دست یابند: برطرف کردن امر واقعیِ ستیزه‌گری اجتماعی با عملی نمادین از طریق برساختن راه‌حلی آرمانشهری، [یا همان] واسطه‌گری میان قطب‌های متضاد؟

بنابراین، در این‌جا فرضیهٔ نهایی من از این قرار است: اگر قرار بود متل بیتس را گِری بسازد و، به این ترتیب، خانهٔ قدیمی مادر و متل مدرن مسطح در قالب یک موجودیت پیوندی جدید مستقیماً ترکیب می‌شدند، در این صورت نورمن دیگر نیازی به کشتن قربانی‌هایش پیدا نمی‌کرد، زیرا در این وضعیت می‌توانست از تنش تحمل‌ناپذیری که او را وادار می‌کرد میان دو مکان بدود، رها شود. زیرا مکان سومی در حکم واسطه میان این دو حد نهایی وجود داشت.

یادداشت‌ها

۱. در خلال بحث عمومی در همایش یادمان یکصدسالگی هیچکاک که در دانشگاه نیویورک از ۱۲ تا ۱۷ اکتبر سال ۱۹۹۹ برگزار شد.

۲. بنگرید به

Sigmund Freud, "The Psychogenesis of a Case of Homosexuality In a Woman," The Pelican Freud Library, Volume 9: Case Histories II, Harmondsworth: Penguin Books 1979, p. 389.

۳. برای آگاهی از شرحی مفصل‌تر از این ستوم هیچکاکی بنگرید به

---

1. *Les tristes tropiques*

Slavoj Zizek, ed., Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock), London: Verso Books 1993.

4. Svetlana Alliluyeva, Twenty Letters To a Friend, New York: Simon and Schuster 1967, p. 183.
5. Post-Theory, David Bordwell and Noel Carroll, eds., Madison: University of Wisconsin Press, 1996.
6. Jacques Lacan, The Seminar, Book I: Freud's Papers on Technique, New York: Norton 1988, p. 215. I rely here on Miran Bozovic, "The Man Behind His Own Retina," in Slavoj Zizek, ed., Everything you Always Wanted to know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock).

۷. بنگرید به گزارش خواندنی توماس شاتز در
Hollywood Filmmaking in the Studio Era, New York: Hold and Co. 1996, p. 393-403.

۸. بنگرید به
Stephen Jay Gould, Wonderful Life, New York: Norton 1989.

۹. بنگرید به
Virtual History, edited by Niall Ferguson, London: MacMillan, 1997.

۱۰. شاید بزرگ‌ترین موفقیت بازسازی ون‌سنت صحنهٔ پایانی آن باشد که اسامی عوامل فیلم را نشان می‌دهد و در ادامه نمایی می‌آید که پایان‌بخش فیلم هیچکاک است و دقایقی طولانی ادامه می‌یابد ــ نمایی ممتد که نشان می‌دهد در اطراف ماشینی که از درون باتلاق بیرون کشیده شده چه می‌گذرد و همین‌طور پلیس‌های بی‌حوصله‌ای که در اطراف کامیون یکسل‌کننده در حرکتند و همهٔ این‌ها با نوای ملایم گیتاری همراهی می‌شوند که به‌طور بداهه موتیف اصلی موسیقی برنارد هرمان را تکرار می‌کند ــ این ویژگی به فیلم حال و هوای منحصربه‌فرد دههٔ ۱۹۹۰ را می‌بخشد.

۱۱. وسواس هیچکاک در نظافت مشهور است: او در مصاحبه‌ای لاف می‌زند که همیشه زمانی که مستراح را ترک می‌کند آن‌جا آن قدر تمیز است که هیچ‌کس حتی با بررسی دقیق هم ممکن نیست حدس بزند که او آن‌جا بوده است... این وسواس همچنین آن لذت آشکار ناشی از اشمئزاز را توضیح می‌دهد که هیچکاک آن را در جزئیات کوچک کثیفی می‌یابد که مأموریت کوبایی را در هارلم در [فیلم] توپاز شخصیت‌پردازی می‌کند، مانند سند رسمی دیپلماتیکی که با چربی ساندویچ لکه‌دار شده است.

۱۲. آیا این نمود ناگهانی شبیه به ترمستان واگنر نیست؟ نزدیک به پایان اپرا، پس از مرگ ترینون، ورود سرباز و پیش رفتن به سوی خلسه مرگ، با ورود کشتی دوم، تغییری ناگهانی در روند وقایع رخ می‌دهد و سیر آرام ماجراها ناگهان به طریقی تقریباً کمیک شتاب می‌گیرد ــ در عرض پنج دقیقه رویدادهایی بسی بیش‌تر از

کل زمان اپرا تا آن هنگام اتفاق می‌افتد (جنگ، ذوب شدن کورونال) ــ مشابه تروواتوره (Trovatore) اثر جوزپه وردی که در دو دقیقهٔ آخر مجموعه‌ای از اتفاقات متمدد در آن رخ می‌دهد. چنین مداخله‌های غیرمنتظره‌ای که دقیقاً پیش از پایان رخ می‌دهند برای تفسیر تنش‌های مهم هر روایتی بسیار حائز اهمیتند.

۱۳. وقتی لزلی بریل ادعا می‌کند که در در برج جدی نوعی مخلوق متعلق به جهان مردگان هست که سعی می‌کند اینگرید برگمن را به داخل جهنم بکشد، آدمی وسوسه می‌شود بگوید راهبه‌ای که دقیقاً در پایان سرگیجه ظاهر می‌شود به همان جهان اسفل شیطانی تعلق دارد ــ البته تناقض در این‌جا آن است که راهبه‌ای، زنی الهی، تجسم نیروی شیطانی است که سوژه را پایین می‌کشد و مانع رستگاری‌اش می‌شود.

14. Francois Truffaut, Hitchcock, New York: Simon and Schuster, 1985, p. 257.

۱۵. این موضوع مشابه آب‌دهان است: همان‌طور که همه می‌دانیم، گرچه همگی بدون هیچ مشکلی آب‌دهان خودمان را قورت می‌دهیم اما درباره قورت دادن آب‌دهانی که به بیرون تف کرده‌ایم عملی بسیار نفرت‌انگیز است ــ ایضاً موردی دیگر از بی‌حرمتی به مرز درون/بیرون.

۱۶. او دوست داشت لاف بزند که پس از ترک مستراح هیچ‌کس حتی با بازرسی دقیق هم ممکن نبود حدس بزند کسی از مستراح استفاده کرده است.

۱۷. این دیدگاه را مدیون بوریس گرویس (Boris Groys, Koeln) هستم.

فهرست منابع

احمدی، بابک، ساختار و تأویل متن، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۳.

بوردول، دیوید و کریستین تامپسون، تاریخ سینما، ترجمهٔ روبرت صافاریان، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۴.

صادقی‌پور، محمد، «فردریک جیمسون و نقد معاصر»، ماهنامهٔ شکوفه آزادی، شمارهٔ اول، ۱۳۸۵.

An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, Evans Dylan, Brunner Routledge, 1996.

Edmond and Elizabeth Wright (Eds), *The Zizek Reader*, Oxford and Massachusetts: Blackwell, 1999.

Žižek, Slavoj, *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out*, Routledge; 2nd edition (2001).

Žižek, Slavoj, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge, Mass., and London, MIT Press, 1991.

نمایه

آخرین اغوا، ۲۲
آدامـوف، آرتور، ۱۷
آدم‌های گربه‌ای، ۹۱
آدورنو، تئودور، ۸۱، ۸-۸۷
آرواره، ۶-۶۴
آفانیسیس، ۱۳۸
آکوئیناس، توماس، ۱۸۳
آگراندیسمان، ۷۹، ۸۱، ۸۳، ۸۹، ۹۶
آلتمن، رابرت، ۱۱۸، ۱۳۹، ۱۷۵
آلتوسر، لویی، ۸، ۱۲۵
آنالکتا، ۸
آنتونیونی، میکل آنجلو، ۷۹، ۸۳، ۸۹
آواز جلاد، ۳۲
آهستگی (رمان)، ۱۶۷

ابسرخورد، ۵۳، ۷۰، ۵-۸۴، ۱۰۲، ۹-۱۰۷، ۱۱۱
ایستاین، ژان، ۱۳
ارگیاهای آیینی، ۱۰۴
از نشانگان خود لذت ببرید! ژاک لاکان در بیرون و درون هالیوود، ۱۵۰
اساطیر، ۸-۱۷
اسپیلبرگ، استیون، ۶۴
استحالهٔ جوهری، ۶۶
استوارت، جیمز، ۹-۱۵۸
استون، الیور، ۷۰
اسکات، ریدلی، ۵۹، ۱۲۴
اسکیزوفرنیک، ۷۵، ۷۹
اسلوونی، ۱۰-۷، ۱۱۳، ۱۱۵، ۱۶۹
اسنُوی، خوزه، ۱۲۸
اشتاخ، راینر، ۹۹
اصالت ایده، ۵۷
اصل تجربی، ۱۱۰
اقتصاد لیبیدویی، ۱۷۷
التذاذ یا کیف، ۲۴
التقاط، ۷۲، ۶-۷۵
الهیات یانسنیستی، ۵۰
امر نمادین، ۲۶، ۳۸، ۴۴، ۶۲، ۶۷، ۷۱، ۸۴، ۹-۱۱۸، ۱۲۲، ۱۵۰

امر واقعی، ۲۱، ۲۵-۷، ۳۸-۹، ۴۴، ۵۰، ۵۳، ۶۱، ۶۸، ۷۸، ۸۴، ۸۹، ۱۰۳، ۱۰۹، ۱۱۶، ۱۱۸-۹، ۱۲۶، ۱۵۰، ۱۸۲
انجمن روانکاوی نظری، ۸
انحراف، ۱۹، ۲۳، ۳۰، ۶۱، ۱۱۸، ۱۳۲، ۱۳۵
انسان تک‌ساحتی، ۸۸
انسان جدید، ۲-۱۲۱
اهل جزیرهٔ من، ۱۷۲
ابدهٔ مطلق، ۵۷

بانلر، جودیت، ۱۴۱
بارت، رولان، ۷-۱۶، ۱۳۲
با من از آتش بگذر، ۵۲
بتمن، ۷۷
بتراره، ۷۲، ۱۲۵، ۱۶۶، ۱۸۶
بدنام، ۴۰، ۳-۱۷۲
بدیو، آلن، ۳۲، ۵۵
برادران لومیر، ۱۳
برش‌های کوتاه، ۱۷۵
برون‌بودگی، ۱۲۱
بکت، ساموئل، ۹۳
بوزورویچ، میرام، ۸
بوم - فمینیسم، ۱۳۳
بونیتسر، پاسکال، ۹۲
بوری، دیوید، ۴۵
به سوی مرگ بودن، ۳۵
بیداری خانواده فینگان، ۱۰۶
بیگانگان، ۲۳، ۸۳، ۱۰۴، ۱۴۵، ۱۶۰
بیگانگان در قطار، ۲۳، ۸۳، ۱۶۰
بیگانه، ۴۱، ۵۹، ۸۸، ۱۴۵
بیلی بت‌گیت، ۶۲

پارانویا، ۵۱، ۱۰-۱۰۹
پارزیفال (اپرا)، ۱۵۸
پرندگان، ۵۳، ۱۶۶، ۱۷۱
پروبلمی (نشریه)، ۸
پرونده‌های مجهول، ۱۲۱
پسانظریه، ۱۵۰، ۱۶۴، ۱۶۶
پنجرهٔ عقبی، ۱۵۸، ۱۶۵
پن، شان، ۳۰-۲۹
پیرس، چارلز سندرس، ۱۵
پینگ‌پنگ، ۱۷

تاریخ دیوانگی، ۱۸
ترا - ایدئولوژیک، ۱۱۹، ۱-۱۴۰
ترانی، جوزیه، ۱۲۱
ترک لاس وگاس، ۲۲، ۹-۲۸، ۲-۳۱، ۳۴، ۳۶، ۵۴
تصادف محض، ۱۷۵
تکیلا، ۳۳
تهاز، ۱۷۱، ۱۹۰
توطئهٔ خانوادگی، ۱۵۹
تویین پیکس، ۳-۵۲
تهماندهٔ بسیط، ۲۵
تیپ روان‌شناختی، ۲-۱۰۱

جارموش، جیم، ۸۳
جان، التون، ۴۵
جکسون، مایکل، ۱۲۰
جویس، جیمز، ۱۰۶
جهان اسفل پیشا - وجودی، ۱۷۹
جیمز، هنری، ۵۱
جیمسون، فردریک، ۱۱، ۷۲، ۷۴، ۱۶۴، ۱۸۹، ۱۹۳

چهره‌ها، ۵۶

حسن، ایهاب، ۸۲

خانم بودهٔ خندان، ۱۴
خرابکار، ۱۵۸، ۱۷۷
خصلت جدلی، ۱۲۴
خود ـ ایدئال، ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۱۶
خود و نهاد، ۱۰۸، ۱۱۱

دال اعظم، ۱۰۷
دال، جان، ۲۲
دالر، ملادن، ۸
در انتظار گودو، ۹۳
در برج جدی، ۱۶۰، ۱۹۱
درس‌هایی در بارهٔ زبان‌شناسی همگانی، ۱۶
درنگ در امر منفی: کانت، هگل و نقد ایدئولوژی، ۵۹
دریدا، ژاک، ۸
دستگیری یک دزد، ۱۵۹
دکتروف، ای. ال.، ۶۲
دلوز، ژیل، ۸، ۸۹
دلوک، لوبی، ۱۳
دوئل کنندگان، ۱۴۴
دولاک، ژرمن، ۴ـ۱۳
دیالکتیک روشنگری، ۸ـ۸۷
دیویدسن، دانلد، ۱۱۰

ذهن‌گرایی، ۴۸
ذهنیت، ۵ـ۱۴، ۱۷۰

رابینز، تیم، ۲۸
راز آن سوی در، ۹۴
ردفورد، رابرت، ۱۵۵
رستم‌باوری اندام‌وارانگار، ۱۲۱
رنو، فرانسوا، ۷
روان‌پریشی، ۱۹، ۲۳، ۴۴، ۵۵
روان‌نژندی، ۱۹
روانی، ۱۹، ۲۳، ۳۷، ۷۰، ۱۳۰، ۱۵۳، ۱۶۰، ۱۷۱، ۱۷۶، ۹ـ۱۷۸، ۸ـ۱۸۳
رودخانه‌ای از میانش می‌گذرد، ۶ـ۱۵۵

زندگی دوگانهٔ ورونیک، ۱۷۵
زندگی شگفت‌انگیز، ۱۷۴
زنون الثایی، ۵۷
زوپانچیچ، آلنکا، ۹

ژوئیسانس، ۶ـ۲۲، ۳۱، ۳۸، ۴ـ۴۰، ۴۸، ۵۳، ۵۵، ۸۵، ۳ـ۱۶۲

ساراندون، سوزان، ۲۹
سالکل، رنانا، ۸
سرگیجه، ۶۱ـ۱۵۹، ۸۰ـ۱۷۹، ۱۹۱
سمپتوم، ۲ـ۶۱، ۱۶۲
سمبولتیکس، ۱۶
سمبولوژی، ۱۶
سنتوم، ۵۹، ۱۵۵، ۱۶۰، ۴ـ۱۶۲، ۱۷۶، ۱۸۹
سوسور، فردینان دو، ۱۵
سوبهٔ پروستی هیچکاک، ۹۲
سوءظن، ۱۵۹
سیلورمن، کایا، ۲۱

شکستن امواج، ۲۴، ۲۶، ۲۸، ۳۶، ۲ـ۴۰، ۴۴، ۴۶، ۵۱ـ۴۸، ۴ـ۵۳

شمال از شمال غربی، ۸۳، ۱۵۹، ۱۷۷، ۱۸۰
شوایک، سرباز پاکدل، ۱۴۲

ضیافت بابت، ۴۰

طلسم‌شده، ۱۶۰

«عشق به همنوع»، ۳۰، ۵۴

غریب ـ آشنا، ۹۵

فالوس، ۲ـ۴۱، ۵۵، ۷۲
فالیک، ۶ـ۲۵، ۲ـ۴۱، ۱۲۷
فانتزی، ۲۴، ۳۳، ۳ـ۴۲، ۷۹، ۸۲، ۹۱، ۹۵، ۸ـ۱۱۶، ۱۲۰، ۶ـ۱۲۵، ۱۲۸، ۱۳۲، ۵ـ۱۳۴، ۸ـ۱۳۷، ۱۴۵، ۱۵۰، ۱۶۶
فایده‌مندی، ۱۲۲، ۱۲۴
فرار، ۳۵، ۸ـ۳۷، ۸۴، ۱۵۳، ۱۵۶، ۱۷۲، ۱۷۷
فروید، زیگموند، ۹، ۱۳، ۲۱، ۵ـ۳۴، ۸۱، ۸۴، ۸۷، ۹۵، ۱۰۴، ۹ـ۱۰۸، ۱۱۱، ۱۱۹، ۱۴۳، ۱۵۸، ۱۶۶
فوق‌متن سایبراسپیس، ۱۷۶
فوکو، میشل، ۸ـ۱۷
فون‌تربه، لارس، ۲۸، ۳۶، ۵۶
فیگیس، مایک، ۲۸
فیلم‌نُوار، ۱۴۹
فیلمی کوتاه در بارهٔ قتل، ۳۱

قایق نجات، ۷۹، ۸۱، ۸۳، ۹۲
قدم زدن مرد مرده، ۲۳، ۳۱ـ۲۸، ۳۶، ۵۴
قرمز، ۱۷۵، ۱۷۸
قلباً وحشی، ۱۱۸، ۱۳۴، ۱۳۶
قوت قلب، ۳۲

کاپولا، فرانسیس فورد، ۹ـ۱۷۸
کاسا دل فیشو، ۱۲۱
کاساوتیس، جان، ۵۶
کافکا، فرانتس، ۵ـ۸۳، ۷ـ۹۵، ۹۹، ۴ـ۱۰۱، ۷ـ۱۰۶
کانت، امانوئل، ۹ـ۵۷، ۶۱، ۶۷، ۷۰، ۱۱۵، ۱۳۲، ۱۶۵
کریستوا، ژولیا، ۸
کژ نگریستن: مقدمه‌ای بر ژاک لاکان از طریق فرهنگ عامه‌پسند، ۸۰
کفش‌های دایموند داست، ۷۳
کفش‌های دهقان، ۷۳
کلایست، هاینریش، ۱۴۴
کمینهٔ مرکزی اتحادیهٔ کمونیست‌های اسلوونی، ۸
کوبه، دراکو، ۸
کوبیده، آدولفو، ۱۲۱
کوندرا، میلان، ۱۶۷
کیج، نیکلاس، ۲۹
کیش کاناری الحادی، ۱۷۰
کیشلوفسکی، کریشتف، ۳۰، ۱۵۰، ۶ـ۱۷۵

گاربو، گرتا، ۱۷
گرمسیرنشینان غمگین، ۱۸۹
گروه لاکانی، ۱۰
گری، فرانک، ۱۸۸
گرین‌اوی، پیتر، ۸۳
گفتمان، ۲۰ـ۱۷، ۲۱، ۶۰، ۸۰

گل‌های پژمرده، ۸۳
گولد، استیون جی، ۱۷۴

لاکسان، ژاک، ۸-۷، ۱۰، ۲۱-۱۶، ۲۳، ۲۵، ۳۵، ۴۰، ۵۷، ۶۱، ۶۳، ۷۵، ۸۱-۸۰، ۸۹، ۹۵، ۱۰۷-۹، ۱۲۰، ۱۵۰، ۱۶۲، ۱۶۵، ۱۸۲
لاکو لابارت، فیلیپ، ۱۳۲
لانگ، فریتس، ۹۴
لوی استروس، کلود، ۸، ۱۷، ۹۸، ۱۲۳، ۱۲۹
لیبیدو، ۱۶، ۴۳، ۱۵۳، ۱۶۳-۳، ۱۷۷، ۱۸۵
لینچ، دیوید، ۵۲، ۱۱۸، ۱۵۰
لیوبلیانا، ۸-۷، ۱۰
لیوتار، ژان فرانسوا، ۷۲، ۸۲

ماتریکس، ۱۵۰
مادام بواری، ۱۷۴
مارکس، کارل، ۱۰، ۸۱، ۸۷، ۱۱۶
مارکوزه، هربرت، ۸۱، ۸۸
مارنی، ۱۷۸
مالوی، لورا، ۲۱
متروپلیس، ۱۸۴
منز، کریستین، ۱۶
مثنوی معنوی، ۱۶
محاکمه، ۸۴، ۹۶، ۹۸، ۱۰۶
مخمل آبی، ۵۳، ۱۲۸
مردی که زیاد می‌دانست، ۱۵۸، ۱۷۷
مکالمه، ۴۷، ۱۷۸، ۱۸۱-۲
مکتب روانکاوی اسلوونی، ۸
مکتب فرانکفورت، ۷، ۸۲-۱
مکتب لاکانی اسلوونی، ۸
ملن، جوئن، ۲۲
منطق اساطیر، ۱۸
میلر، ژاک آلن، ۷، ۹، ۱۰۴، ۱۳۳
میلر، نورمن، ۳۲

ناخودآگاه، ۵-۱۴، ۲۰، ۹-۱۰۸، ۲۰-۱۱۹
نانسی، ژان لوک، ۱۳۲
نشانه‌شناسی، ۷-۱۵
نظریهٔ جامع، ۱۵
نظم خیالی، ۱۹
نظم نمادی، ۱۹
نظم واقعی، ۱۹
نقد برون‌متنی، ۲۲
نقد زمینه‌ای، ۲۲
نقد عقل محض، ۵۷
نفیضه، ۷۵، ۱۴۳
نگاه خیره، ۱۱۷، ۱۲۷، ۱۲۹، ۶-۱۶۴، ۱۷۹
نمایش تروما، ۱۶۸
نوار موبیوس، ۹۹
نوستالژی، ۷۳، ۷۶
نیلونگن، ۱۵۷
نیجه، فریدریش، ۸۱، ۸۷

وارهول، اندی، ۴-۷۳
واسازی، ۱۵، ۲۰، ۸۱، ۹-۸۶
واقعیت دایجتیک، ۲۹، ۱۷۰
واگنر، ریشار، ۵-۳۲، ۴۳، ۱۴۱، ۸-۱۵۷، ۲-۱۶۱، ۱۸۴، ۱۹۱
وحشت، ۵-۳۴، ۷۹، ۸۲، ۹۱، ۶-۱۲۵، ۱۳۹، ۱۷۰
ونگوک، ونسان، ۷۳

هابرماس، یورگن، ۱-۸۰، ۸-۸۶
هاسکل، مالی، ۲۲
هاشک، یاروسلاو، ۱۴۲
هایدگر، مارتین، ۳۵
هراس از اشک‌های واقعی: کریشتف کیشلوفسکی در میانهٔ نظریه و پسانظریه، ۱۵۰
هزار و یک شب، ۱۰۰
هفتمین قربانی، ۹۱
هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش، ۱۰، ۴۲، ۵۷-۹، ۶۱، ۶۶-۷۲، ۱۱۵
هلندی پرنده، ۳۴
همذات‌پنداری، ۳۶، ۴۸، ۱۱۸-۹، ۱۲۷-۸، ۱۳۸، ۱۸۵، ۱۸۸
هنر امر متعالی مبتذل: در بارهٔ بزرگراه گمشدهٔ دیوید لینچ، ۱۵۰
هورکهایمر، ماکس، ۸۱، ۸-۸۷
هیچکاک، آلفرد، ۳-۲۲، ۵۳، ۷۹، ۳-۸۱، ۸۹، ۲-۹۱، ۳-۱۵۰، ۶۰-۱۵۸، ۵-۱۶۳، ۱۶۹، ۳-۱۷۱، ۸-۱۷۶، ۲-۱۸۰، ۱۸۵، ۹۰-۱۸۹
هیستری، ۲۳

پینس، پیتر، ۱۵۶

JFK، ۷۰
*M*A*S*H*، ۱۱۸، ۱۳۹، ۱۴۲

کتاب حاضر شامل چهار مقاله نسبتاً مفصل از اسلاوی ژیژک است که به چهار وجه مهم فعالیت اندیشه‌ورزی ژیژک یعنی روانکاوی، فلسفه، سیاست و مطالعات سینمایی می‌پردازد و البته فصل مشترک هر چهار مقاله محوریت سینما در آن‌هاست.

سه قطب اصلی دستگاه تحلیلی ژیژک سه اندیشمند اروپایی یعنی هگل، مارکس و لاکان است. ژیژک فیلسوفی رادیکال است که پارادایم‌های ژاک لاکان در روانکاوی، گئورک ویلهلم فریدریش هگل در فلسفه و کارل مارکس در سیاست را در دستگاه فکری منحصربه‌فرد خود ترکیب کرده و پیچیدگی ذاتی آن‌ها را با آوردن مصداق‌هایی از فرهنگ عامه و سینما ساده‌تر ساخته و، به این ترتیب، تصویر خشک و مغلق‌نمای همیشگی فلسفه را از آن زدوده و آن را به حوزه‌ای جذاب برای گستره وسیع‌تری از مخاطبان تبدیل کرده است.

کتابخانهٔ کوچک سوسیالیسم